

MITO, MAGIA, MIMESIS

EDUARDO SUBIRATS*

eduardosubirats@msn.com

Universidad de Nueva York, Estados Unidos

RESUMEN Los temas desarrollados en este ensayo son: memoria mitológica y la subsistencia de culturas tradicionales. El colonialismo y la destrucción de memorias mitológicas. La conversión cristiana y el colapso del cosmos americano. La oposición de *mythos* y *logos* a lo largo de la historia occidental. El anhelo de Occidente por sus raíces míticas y los fundamentos mitológicos del poder político. Una crítica "mitológica" de la civilización occidental: Marx, Nietzsche, Freud. Este ensayo también se enfoca en las definiciones estéticas, antropológicas y filosóficas de la mimesis. Su tesis es que la mimesis no puede ser identificada con la imitación. Esto incluye una aguda crítica de la definición *avant-garde* de mimesis. Este ensayo analiza la relación entre mimesis y la posesión en la historia de las religiones. La relación entre mimesis y catarsis y entre mimesis y magia son temas adicionales del ensayo. También me enfoco en la presencia de mitos americanos en la literatura clásica latinoamericana: Mário de Andrade, Juan Rulfo y João Guimarães Rosa.

PALABRAS CLAVE:

Mito, posesión, catarsis, colonialismo, *avant-garde*, literatura moderna latinoamericana.

DOI: <http://dx.doi.org/10.7440/antipoda15.2012.02>

* Doctorado en Filosofía, Universidad de Barcelona, España..

MYTH, MAGIC, MIMESIS

ABSTRACT The topics developed in this essay are: Mythological memory and the subsistence of traditional cultures; colonialism and the destruction of mythological memories; Christian conversion, and the collapse of the American cosmos. The opposition of mythos and logos thorough Western history. Western longing for mythical roots and the mythological founding of political power. A "mythological" critique of Western civilization: Marx, Nietzsche, Freud. It also focuses on the aesthetic, anthropological and philosophical definitions of mimesis. Its thesis is that mimesis cannot be equated to imitation. The analysis offers a sharp critique of the avant-garde definition of mimesis. This essay analyses the relation of mimesis and possession in the history of religions as well as the relationship between mimesis and catharsis and between mimesis and magic. I also focus on the presence of American myths in modern classical Latin-American literature, in particular the work of Mário de Andrade, Juan Rulfo, and João Guimarães Rosa.

KEY WORDS:

Myth, possession, catharsis, colonialism, avant-garde, modern Latin-American literature.

MITO, MAGIA, MIMESIS

RESUMO Os temas desenvolvidos neste ensaio são: memória mitológica, a subsistência de culturas tradicionais. O colonialismo e a destruição de memórias mitológicas. A conversão cristã e o colapso do cosmo americano. A oposição entre mythos e logos ao longo da história ocidental. A saudade do Ocidente de suas raízes míticas e a fundação mitológica do poder político. Uma crítica "mitológica" da civilização ocidental: Marx, Nietzsche, Freud. Também focaliza as definições estéticas, antropológicas e filosóficas da mimesis. A tese é que a mimesis não pode ser identificada como imitação, o que leva a uma crítica severa da definição avant-garde de mimesis. Analisa a relação entre mimesis e a possessão na história das religiões. São temas adicionais a relação entre mimesis e catarse e entre mimesis e magia. Focaliza igualmente a presença de mitos americanos na literatura clássica latino-americana: Mário de Andrade, Juan Rulfo e João Guimarães Rosa.

PALABRAS CHAVE:

Mito, possessão, catarse, colonialismo, avant-garde, literatura moderna latino-americana.

MITO, MAGIA, MIMESIS

EDUARDO SUBIRATS

L

LA PALABRA ORIGINARIA

OS NOMBRES QUECHUAS PARA DESIGNAR el mito son: *hatun karu willakuy*. *Hatun* quiere decir grandioso, profundo y sagrado. *Karu* se traduce como lo distante e incommensurable. *Willakuy* significa relato. Carlos Huamán comenta: “No es una invención, sino una realidad que orienta y explica el pasado, el presente y el devenir” (Huamán, 2004: 121).

El canto *Tupã Tenondé* de la cultura guaraní, recogido por Egon Schaden, enuncia:

Habiéndose erguido
De sabiduría contenida en su propia divinidad,
Y en virtud de su sabiduría creadora,
Parió la esencia de la palabra-alma
Que iba a expresarse: el humano [...]
Creó nuestro Padre el fundamento del linaje-lenguaje humano
E hizo que se pronunciase como parte de su propia divinidad [...]

La palabra guaraní *tu* significa sonido. Su sentido es corporal y físico. Es un sonido primordial. *Pã* define la totalidad de lo que existe desde un punto de vista sustancial y metamórfico. *Tenondé* designa el origen de todo lo que es. *Tupã Tenondé* es la voz primordial vinculada al origen de la totalidad de lo existente.

La tradición guaraní utiliza la palabra *ñe'eng* para designar tanto la voz humana como el canto de los pájaros y el susurro de los insectos. Pero *ñe'eng* significa también la “porción divina del alma humana”. El mito, de acuerdo con esta tradición lingüística, es la palabra que emite la voz humana, pero comprende también los sonidos de los animales y las voces de los vientos unidos a esta “porción divina” de la existencia humana (Schaden, 1994: 55).

Esta palabra mítica no es cualquier relato, ni es simplemente una narración o fábula. Mucho menos se puede equiparar con el significado contemporáneo de

ficción. Y no es una representación. El mito es la palabra, la voz y la imagen ligadas a una disposición originaria del ser. En el mito lo real se “funde” con lo ideal, según una definición clásica de Karl Otfried Müller (Müller, 1825: 67 y 170).

La palabra mítica es la voz de la memoria oralmente transmitida por los ancianos de las tribus. Es la palabra ligada a los orígenes de la naturaleza y de la vida, y al mismo tiempo al fundamento de la comunidad humana. Por ello, por encontrarse en los fundamentos del ser, la palabra y el relato mitológicos poseen una función ritual y una consistencia sagrada. La palabra creadora y la palabra poética restituyen su memoria de los orígenes en el tiempo presente, a la vez que proyectan este presente a la edad de sus ancestros, a la dimensión arcaica de un tiempo primordial.

Cuando un viejo xavante cuenta una historia, se transforma, comentó un grupo de sabios ancianos de la comunidad Pimentel Barbosa. En su cuerpo frágil brota una fuerza nueva. Crea gestos y sonidos, expresiones y movimientos. Transporta a quien lo está escuchando a un tiempo y espacio mágicos. Revive en cada narración el tiempo arcaico de la creación de los seres. Trae a nuestra existencia aquí y ahora los inicios primordiales en que se originaron todas las cosas. Incorpora su fuerza (Sereburá, Hipru, Rupawê, Serezabdi, Sereñimirâmi, 1997: 10).

El mito “es la ‘palabra’ de lo que es actualmente cósmico [*tatsächlich*] [...]”, escribió también en este sentido Walter F. Otto. “Es la ‘palabra’ como testimonio inmediato de lo que era, es y será. La palabra como autorrevelación del ser en un sentido reverencial-arcaico, que no distingue entre las palabras y las cosas” (Otto, 1951: 58 y ss.).

El mito es una palabra real, una palabra actualizada a través del relato, el canto y la danza, una palabra vinculada a la acción realizada en el sentido dramático del *dromenon* griego. Palabra colectiva, emocional y mágicamente real. Jane Ellen Harrison lo definía como una realidad no solamente formulada y reformulada a través de los relatos orales, sino al mismo tiempo preejecutada y reejecutada, y vinculada a una presencia emocional intensa, y dotada, además, de una intención y una fuerza mágicas. Mito, drama y magia constituyen en esta misma medida una tríada indivisible (Harrison, 1912: 330).

Esta palabra mítica no es subjetiva. No puede considerarse ni siquiera como una palabra individual, incluso si tenemos en cuenta que la pronuncia necesariamente una persona determinada que recrea y transforma su expresión, su relato y los momentos constitutivos de su presentación ritual de una manera individual y psicológicamente idiosincrásica. La palabra mítica vincula las voces individuales en un grupo humano solidario. Es la palabra que une esta colectividad a través de un vínculo cósmico y sagrado. Esta unión o vínculo solidarios entraña una dimensión ética y normativa para la comunidad humana. Pero no es moral porque no

comprende normas fundadas en una voluntad subjetiva elevada a principio racional universal, en el sentido de la *areté* aristotélica o el principio moral categórico de Kant. Mucho menos puede identificarse con una norma jurídica sancionada por un principio de violencia y poder. La solidaridad, la unión y el vínculo mitológicos comprenden más bien la forma original del ser sagrado compartido ética y religiosamente por una comunidad humana.

EL LOGOS DE LA COLONIZACIÓN

Ninguna situación histórica puede esclarecer el significado del mito como fundamento de la comunidad y garante del ser de una manera más dramática que el conflicto colonial. Ninguna situación histórica puede esclarecer mejor este carácter fundacional del mito. Pero la explica y aclara desde la perspectiva negativa de la destrucción y el vaciamiento del orden mitológico de la comunidad humana y del ser. El proceso colonial envuelve ante todo guerras y genocidios, la destrucción de ciudades y formas de vida, y la implantación de un sistema económico y político basado en el expolio de recursos naturales y en la opresión humana. Pero el logos o la teología de la colonización que distinguen históricamente la expansión universal del Occidente cristiano comprenden, en primer lugar, su choque violento con los mitos y los rituales religiosos, y con los conocimientos y las formas de percepción de la realidad ligados a esos rituales y mitos. El logos colonial comprende aquel sistema teológico y jurídico ligado a una violencia militar, misionera y económica capaz de destruir, desarraigar, hibridar y manipular semióticamente los fundamentos mitológicos de un sistema comunitario y, con ellos, el orden mismo del ser.

En el códice maya *Chilam Balam* de *Chumayel* se dice: “Los ‘muy cristianos’ llegaron aquí con el verdadero Dios; pero ese fue el principio de la miseria nuestra, el principio del tributo, el principio de la ‘limosna’, la causa de que saliera la discordia oculta, el principio de las peleas con armas de fuego, el principio de los atropellos, el principio de los despojos de todo, el principio de la esclavitud por las deudas [...]”. Se destruyeron ciudades, formas de organización y reproducción humana. Se liquidaron lenguas, conocimientos y cultos. Se eliminaron la “sabiduría” y la “razón”. “No había Alto Conocimiento, no había Sagrado Lenguaje –prosigue este códice–, no había Divina Enseñanza en los sustitutos de los dioses que llegaron aquí. ¡Castrar el sol! Eso vinieron a hacer aquí los extranjeros”¹.

Pero el proceso colonial o civilizador de las Américas no sólo revela con mil casos, documentos y testimonios, tanto antiguos como contemporáneos, el significado profundo de esta disolución general de una forma histórica y comunitaria

1 *Libro de Chilam Balam de Chumayel* (1979: 17 y 26); *The Book of Chilam Balam of Chumayel* (1933: 34 y ss.).

de ser. Este proceso de destrucción culmina con su suplantación por las normas morales, jurídicas, tecnológicas y políticas del sistema colonizador. Se corona con el establecimiento de una gramática y una lingüística coloniales, y su instauración o imposición como logos universal. Esto quiere decir que el proceso de transformación interna de las culturas sometidas a la violencia colonizadora se distingue esencialmente como destrucción, a la vez que sustitución de un orden mitológico por un sistema lingüístico, teológico y jurídico elevado a logos universal. La oposición de *mythos* y *logos*, y la profanación y secularización de las memorias mitológicas de los pueblos, y su suplantación por la racionalidad civilizadora, atraviesan centralmente el proceso colonizador. Y quiero subrayar, una vez más, que este proceso colonizador recorre, en una continuidad sin fisuras, tanto las formas primitivas del imperialismo teocrático representado por los grandes misioneros de la Propaganda fide –como Joseph de Acosta– como sus expresiones seculares y científicas y modernas representadas por las filosofías de Bacon o de Locke, y sus descendientes positivistas y estructuralistas².

Existe un relato escriturado de este proceso. Relato que ilumina resplandecientemente el postulado profanador inherente al proceso colonial. Se trata del inusual encuentro de los primeros doce misioneros cristianos de América con los últimos sacerdotes aztecas, poco después de la devastación de Tenochtitlán por Hernán Cortés. Estos sacerdotes comprendieron que el objetivo final de la conquista cristiana no era sólo arrebatarles su gobierno a los monarcas aztecas, privarlos de sus riquezas y sus tierras, y esclavizar por igual a hombres y mujeres. Los últimos sacerdotes de Tenochtitlán comprendieron que el objetivo de los colonizadores –y, por consiguiente, la finalidad inherente al logos colonial– era también la demonización, la subsiguiente hibridación y manipulación, y la final eliminación de sus dioses, sus memorias y conocimientos, y sus formas de vida. Era la destrucción del orden mitológico del ser en nombre del Verbo y del Logos.

[...] Estamos perturbados, estamos espantados, porque nuestros progenitores, los que vinieron a ser, a vivir en la tierra [...] nos dieron su norma de vida, tenían por verdaderos, servían a los dioses [...] los dioses son por quien se vive [...] ellos nos dan nuestro sustento, nuestro alimento, todo cuanto se bebe, se come, todo lo que es nuestra carne [...] ellos son a quienes pedimos el agua, la lluvia [...] ellos poseen las cosas, son dueños de ellas [...] ellos dieron el señorío, el mando, la gloria, la fama [...] Ellos nos llevan, nos guían, dicen el camino. Son los que ordenan cómo cae el año [...] Y ahora, nosotros, ¿destruiremos la antigua regla de vida? (León-Portilla, 1986: 138 y ss., y 148 y ss.)

2 La reconstrucción conceptual e histórica de la teología política del proceso colonial americano es el nervio central de *El continente vacío* (Subirats, 1993). Esta crítica ha sido censurada por el nacionalcatolicismo español, por el partido de la "Teología de la liberación" latinoamericana y por la escolástica "posestructuralista" más antiesclarecida del hispanismo norteamericano.

El mito es el fundamento de la “antigua regla de vida”: “huehue tlanitlitzli”. Y la profanación y la eliminación del orden mitológico significan el vaciamiento y la destrucción de estas normas sagradas que dirigen el concierto de la existencia humana, considerada en un sentido tanto físico como espiritual, y tanto individual como colectivo, con los ciclos naturales de la reproducción de los vegetales y animales, y los ciclos cósmicos del cielo. Los últimos sacerdotes aztecas definieron el logos de la destrucción cristiana de los dioses mesoamericanos que regulaban el cultivo de la tierra, la reproducción de las semillas según los ciclos del sol, la luna y las aguas, o el carácter sagrado de plantas y animales determinados, y de los propios ciclos vitales del humano, bajo las categorías de perturbación y espanto, y bajo la conciencia de la disolución de sus formas de vida y del orden del ser. El formalismo estructuralista, el racionalismo positivista y empírico-crítico antes que él, y el concepto misionero de logos y de modernidad según lo formularon los dos grandes misioneros de las Américas –Acosta y Sahagún–, han rechazado por igual como fundamentalismo, esencialismo o superstición esta resistencia de la memoria cultural y los equilibrios sociales con una naturaleza activa y una materia metamórfica. Más aún, esa protesta prestada de la reducciones epistemológicas de las filosofías del esclarecimiento (*Aufklärung, enlightenment*) y del esclarecimiento en las religiones permite vendar los ojos del logos teológico, del discurso científico y de la racionalidad del proceso civilizatorio frente a los *waste land* y *Trümmer auf Trümmer* que recorren su sangrienta expansión a lo ancho de la historia universal y global (Eliot, 2001: 9; Benjamin, 1974: 625).

MYTHOS Y LOGOS

Este choque inherente al proceso civilizador se ha representado innúmeras veces como conflicto entre *mythos* y *logos*. Y se ha confundido con una oposición entre razón *versus* irracionalidad. Pero los significados griegos de *mythos* y *logos* eran colindantes. Ambos comprendían el habla. Ambos designaban un fundamento del ser. Ambos señalaban en la dirección de una *arché* y una genealogía. El *logos* como discurso reflexivo sobre el ser confunde sus límites con el *mythos* como palabra ligada a los orígenes de este mismo ser. También se mezclan los poderes políticos y religiosos generados a partir de este principio mito-lógico.

Paradójica o significativamente, esta proximidad semántica entre *mythos* y *logos* se ha transformado, a lo largo de la historia de la filosofía occidental, en una enconada oposición. *Mythos* es la palabra pronunciada o cantada ritualmente. *Logos* designa el discurso sistemático y calculado. Como palabra de los orígenes o palabra arcaica, el mito se distingue del discurso lógico o simplemente de la palabra verdadera. Dos momentos históricos ponen de manifiesto esta relación conflictiva:

la condena de los mitos griegos por los padres fundadores del cristianismo, y el rechazo de sus dioses y relatos como ídolos por la epistemología científica moderna.

Orígenes escribió: “Nosotros respondemos al judío: ‘Los ejemplos que tu aduces nosotros también los tenemos por mitos; pero negamos absolutamente que sean mitos las aserciones de las Escrituras, que nos son comunes a ambos y que ambos veneramos’” (Orígenes, 1967: 423, 133). El cristianismo instauraba con ello una frontera dogmática entre el *logos theos* y los mitos de Homero, deponiendo con ello los ritos y las memorias sagradas de los templos griegos a título de ídolos falsos. Al mismo tiempo, disolvía los significados genealógicos del mito en la autoridad y el poder de una *arché* solidificada como origen absoluto. La epistemología científica reformula este desplazamiento de la memoria genealógica de los mitos bajo el postulado de una “crítica de los ídolos” (Heinrich, 1981: 30 y ss.). “The idols and false notions which are now in possession of the human understanding, and have taken deep root therein, not only so beset men’s minds that truth can hardly find entrance, but even after entrance is obtained, they will again in the very instauration of the sciences meet and trouble us, unless men being forewarned of the danger fortify themselves as far as may be against their assaults” (Bacon, 1620: XXXVIII).

38

Estas localizaciones y demarcaciones teológicas y epistemológicas del mito, y las subsiguientes estrategias de salvaguarda del *logos* son, en última instancia, tautológicas. El mito comprende, de acuerdo con esta logística, todo aquel enunciado cognitivo o reflexivo basado en la memoria genealógica que se encuentre por fuera de la jurisdicción teológica y epistemológica de la verdad revelada y la razón científica. El mito es la memoria que se resiste al monoteísmo cristiano, y la amenaza de los valores sagrados del formalismo epistemológico de la tecnociencia. (Al mismo tiempo, es su fundamento. De Durkheim a Horkheimer y Adorno, la historia del *logos* se ha reconstruido como proceso de interiorización del mito).

Desde un punto de vista tanto teológico como epistemológico, este veredicto contra el mito se identifica con la punición ascética de su proximidad a la sensibilidad y la fantasía, y con la condena de sus *liasons dangereuses* con las formas de vida y memorias de las culturas primitivas. La condena teológica del mito como representación falsa, su adelgazamiento epistemológico a la categoría de ficción y su reducción gramatológica a texto lo relegan a un *a-logon*.

EL RETORNO AL MITO

“La mitología –escribió Johann Gottfried Herder– es un mundo animado. Sólo con un estremecimiento puedo recordar cuánto espíritu, cuánto sentido y ánimo ha puesto la mitología en sus fisonomías fugaces y en las cambiantes formas de la naturaleza a la vista de todos los humanos, y para su enseñanza y formación. Quien es capaz de exhortar un bello poema en nuestro ánimo a partir de las anti-

guas mitologías y enseñanzas de la naturaleza ha trasplantado en nuestro jardín una flor de la corona de la *Madre de los dioses*" (Herder, 1991: 241 y ss.). El humanismo esclarecido de Vico y Herder abrió una perspectiva intelectual enteramente nueva con respecto al dogmatismo metafísico cristiano y la reducción de la experiencia humana de lo real a las redes lingüísticas de la producción tecnocientífica de conocimiento. El primero puso de manifiesto la centralidad de las mitologías en la configuración de las culturas. A Herder y Goethe les debemos una integración de las memorias y los saberes mitológicos en un concepto crítico de ciencia y en un concepto literario de Humanidad, diferenciado, si no opuesto, de las definiciones teológicas, tecnocientíficas y jurídicas de conocimiento y cultura.

Pero cuando Nietzsche retomó este significado del mito, y cuando descubrió en los ritos y misterios dionisiacos el origen de la tragedia griega, y cuando Freud reveló la constelación mitológica de Edipo en la raíz de la personalidad neurótica de nuestro tiempo, y cuando Erich Neumann puso de manifiesto la relación íntima de los diversos aspectos que configuran las diosas femeninas de la vida y la muerte desde edades remotas con las normas culturales antiguas y modernas de la humanidad, todos ellos hicieron mucho más que extender aquella mirada hermenéutica y humanista formulada por Vico, Herder o Goethe. Los pioneros del psicoanálisis, y Nietzsche antes que ellos, partieron de las mitologías antiguas como medio de esclarecimiento de la vida humana y de la historia de las culturas. Todos ellos revalorizaron la memoria mitológica como fundamento de la comprensión de las pasiones y sentimientos humanos, y de la interpretación del arte y la cultura. A Nietzsche y al psicoanálisis debemos la revelación de la memoria mitológica como sustrato profundo y creador de la experiencia humana.

Nietzsche contemplaba una constelación social y culturalmente quebrada. La llamó decadencia. Frente a ella, las memorias mitológicas no entrañaban sólo una clave hermenéutica. Significaban, sobre todo, un verdadero impulso crítico y una alternativa al empobrecimiento vital de una civilización que había disuelto sus mitos de origen bajo la moral de la culpa y la teología de una interioridad vacía, y bajo su secularización epistemológica y científica. Nietzsche construyó su crítica de la decadencia a partir de representantes mitológicos, ya sea el védico Agni, el griego Dionisos o el Anticristo cristiano. Este punto de partida mitológico le permitió formular –en su obra *El nacimiento de la tragedia*– la crítica psicológica y metafísica de la “destrucción del mito” y sus secuelas: un “humano abstracto” carente de “un originario asiento firme y sagrado”, y su “educación abstracta” y su “abstracta eticidad” (*Sitte*). La defensa hermenéutica del mito como memoria cultural y esclarecimiento filosófico arrancaba de su rechazo del “derecho abstracto” y de un “abstracto estado”, y de la conciencia de una “pérdida del mito, la pérdida de la morada mítica y del mítico seno materno”. Su conclusión fue elocuente:

“Y de pronto tenemos a ese humano desmitificado, eternamente hambriento, cavando y revolviendo bajo todos los tiempos pretéritos en busca de raíces [...]” (Nietzsche, 1954, t. I: 125).

La fascinación del mito no es idéntica a la ofuscación fundamentalista. Ni la reconstrucción genealógica de las mitologías significa la instauración filológica de una identidad primordial, dogmática e irreflexiva. La búsqueda de la *arché* mítica tampoco coincide con la instauración del poder de un *archos*. Una misma raíz etimológica de “origen” y “poder” delata el fundamento lógico de todo sistema de dominación en un principio originario de identidad sustancial. Pero nunca la mirada hermenéutica sobre esos principios primordiales puede detenerse en un único origen unívoco y ciego. Sucede todo lo contrario. La reconstrucción hermenéutica del mito desenmascara la pretensión absoluta de la *arché* y sus principios primordiales como ilusión dogmática. Lo hace incluso, o precisamente, allí donde la razón tecnocientífica se legitima deductivamente a partir de un principio lógico de identidad que presupone aquella misma *arché*. La crítica hermenéutica la disuelve a partir de las genealogías mitológicas. Así como el descubrimiento del origen religioso de la tragedia griega le abrió a Nietzsche el camino para su crítica genealógica de la moral de la culpa, así también permitió analizar el proceso de empobrecimiento de la experiencia humana en la civilización moderna. El origen ritual del drama griego, la genealogía moral del nihilismo cristiano y la crítica del ascetismo lógico-trascendental de la razón pura son aspectos centrales de este esclarecimiento genealógico a partir de los mitos y de la crítica de la civilización.

Este programático retorno al mito no sólo comprende un trabajo hermenéutico. Frente a una civilización occidental que Nietzsche definía como decadente, la conmoción mítica de la experiencia musical debía transformar la fuerza visionaria de nuestros ojos de tal modo que ya no nos detuviéramos en la apariencia sensible de las cosas, en el sentido de esta “gnoseología inferior” bajo cuya categoría Baumgarten (y en general, la teoría estética moderna del siglo XVIII y el esteticismo posmoderno del siglo XX) ha rebajado la experiencia sensible y emocional, la *aisthanesthai*. Nietzsche concebía esta experiencia y este conocimiento míticos, más bien, como el medio que permitía sumergir la presencia física de los seres en sus ritmos vitales profundos, y participar de su voluntad y su conciencia, y de sus emociones e instintos. “El fluir de las pasiones, la lucha de los intereses, el bullir de las voluntades y la inconsciencia de las pulsiones” (“Strom der Leidenschaft, Kampf der Motive, Wallungen des Willens, unbewusster Regungen [...]”); ésas son las categorías que señalan el resurgimiento del mito en la tragedia musical, así como en las grandes obras de la literatura y el arte modernos (Nietzsche, 1954: 120).

Recuperación hermenéutica, literaria y artística, y también psicológica, de las mitologías como conocimiento genealógico de una memoria profunda, no

como construcción propagandística o lógica de un principio absoluto y opaco, que regule y se manifieste en todas las cosas en un eterno síndrome de repetición neurótica; hermenéutica mitológica entendida como anamnesis y genealogía; esclarecimiento mitológico como proceso de purificación y liberación de ese mismo “fluir de las pasiones”: éstos fueron, asimismo, los puntos focales de la etiología de las neurosis, de la interpretación de los sueños, así como de la teoría del inconsciente y la crítica de la cultura desarrollados por los pioneros del psicoanálisis. En 1897 Freud escribió a Wilhelm Fliess en este sentido: “[...] se comprende la arrolladora influencia de Edipo Rey [...] la saga griega capta una compulsión que todo el mundo reconoce por haber sentido su existencia en sí mismo. Cada uno de los espectadores ha sido alguna vez un tal Edipo de manera embrionaria y en su fantasía, y todos se estremecen frente a esta realización onírica [*Traumerfüllung*] presentada en la realidad, con todo el peso de la represión que separa su estado infantil del actual” (Freud, 1986: 293 [15-10-1897]). Una nueva perspectiva reflexiva se abría con este sencillo descubrimiento.

La fascinación y el retorno al mito han abrigado muy diferentes aspectos a lo largo de la historia moderna de Occidente. Uno de ellos es el restablecimiento terapéutico del poder inherente a la unidad originaria del discurso y el ser, el afán desesperado por enraizar al moderno humano-sin-carácter en una *arché* sagrada donde poder fundar y fundamentar (*gründen und begründen*) un renovado orden social y psicológico, político y filosófico. Klaus Heinrich señaló a este propósito el “fundamento mitológico” en el que se sustentaba el concepto de existencia de Heidegger. Y subrayaba un aspecto que el heideggerianismo rara vez ha puesto en cuestión: la declaración en *Sein und Zeit* de que el “alejamiento del origen”, todo lo que sea un desprendimiento y separación del ser arcaico, significa una “degeneración ontológica”. Su consecuencia se encuentra al alcance de la mano: es necesario y urgente volver a las fuentes puras de los orígenes para restaurar el perdido sentido del ser.

Uno de los significados ostensibles que adquirió esta fascinación de los orígenes míticos en el contexto de las guerras europeas del siglo pasado, y de los nacionalismos imperialistas que alimentaron, fue un letal fanatismo. En su crítica de esta “caída” en el fundamentalismo mítico de los orígenes, y en su análisis de la función fundadora y fundamentadora del mito, Heinrich señalaba el culto del “Blut und Boden”, de la “sangre y la tierra”, en el nacionalsocialismo alemán. Y puso de manifiesto la relación íntima, a la vez política y metafísica, entre la fundamentación mitológica del ser y del poder de los orígenes, y la identidad de raza y territorio y poder (Heinrich, 1983: 22 y ss.).

La construcción del mito como origen primordial, los cultos de una *arché* mitológica y el regreso regenerador o redentor a la *arché* mítica, los signos de identidad que sostienen mágicamente la integridad de un ser originario y la resistencia fanática contra todas aquellas fuerzas, ideas e instancias que atenten contra el poder fundamentalista de este principio primordial vuelven a ser hoy fenómenos tan extendidos como los cultos del *Blut und Boden* del siglo pasado. Son fenómenos sociales que se alimentan de la angustia ante la pérdida de identidad y de ser ligada a los procesos de internacionalización o globalización que atraviesan la modernización y racionalización tecnológicas, el control administrativo/electrónico de todos los aspectos de la existencia humana y la expansión transterritorial, transnacional y transcultural de los poderes financieros, militares y mediáticos del capitalismo corporativo. El “humano abstracto” carente de “un originario asiento firme y sagrado”, su “educación abstracta” y su “abstracta eticidad”, el “derecho abstracto” y el “abstracto estado” configuran aquella estructura interiormente vacía que la sociología y el psicoanálisis de comienzos del siglo XX diagnosticaban como neurótica. Y ese “humano desmitificado, eternamente hambriento, que cava y revuelve bajo todos los tiempos pretéritos en busca de raíces” y su conciencia de una “pérdida del mito, la pérdida de la morada mítica y del mítico seno materno” –por recordar una vez más las palabras de Nietzsche–, encuentra de pronto en estos fundamentos y fundamentalismos míticos la prueba sagrada de su autenticidad existencial, y una última garantía de su identidad y entidad.

42

Todo ello puede aducirse, y se aduce efectivamente, en contra del mito, contra la memoria mitológica, contra la síntesis de literatura y mito, y contra la reflexión filosófica, artística y literaria en la mitología y a través de ella. Todo ello se ha invocado a favor de las racionalidades formales, ficcionales y funcionales, y todo ello se ha invocado en beneficio de la reducción y control gramatológicos de las memorias mitológicas y de las formas de vida ligadas a estas memorias. Todo ello se ha argumentado contra la memoria genealógica y las posibilidades esclarecedoras del mito (Heinrich, 1983: 98).

En la correspondencia entre Karl Kerényi y Thomas Mann de los años de las guerras europeas del siglo pasado, uno de los motivos dominantes era esta doble faz del mito como principio fundamentalista de identidad y, al mismo tiempo, como hermenéutica y genealogía de la cultura moderna y de su crisis. En una de esas cartas, Mann formuló todo un programa en este sentido: “Es preciso arrebatárle el mito al fascismo intelectual y darle una nueva función humana”. Es muy relevante este *mot d'ordre*, justo por su actualidad: poner en cuestión hermesianamente los mitos del “fascismo intelectual”. Este fascismo intelectual –que hoy construye el poder global de una economía electrónica y un deslumbrante espectáculo global materialmente suicidas– es precisamente aquel punto de conver-

gencia del sistema deductivo binario del logos civilizatorio con la órbita de una “razón mitológica” como *arché* gramatológicamente construida y virtualmente ritualizada de un poder universal y absoluto. Repito las palabras de Mann: “Es preciso arrebatarse el mito al fascismo intelectual” para recuperar prometeicamente su fuego robado bajo “una nueva función humana”.

Thomas Mann formuló, asimismo, la necesidad de asociar la literatura, la psicología y la ciencia de las religiones para conseguir semejante transformación reflexiva y humanizadora del mito. Ésta era, en primer lugar, la asociación que, en aquellas circunstancias históricas de los fascismos industriales y sus guerras, cristalizaba como vínculo de simpatía y colaboración intelectuales entre Carl Gustav Jung, Karl Kerényi y el propio Thomas Mann. Pero el vínculo de unión entre la psicología profunda, las ciencias de la naturaleza o la ciencia de las religiones y, al mismo tiempo, la literatura y el arte es lo que define el concepto y la tradición hermenéuticos de la filosofía moderna desde Vico y Herder. Se trataba de rescatar al mito y reformularlo hermenéuticamente y hermesianamente como medio de humanización de la cultura. “Desde hace tiempo ya no hago otra cosa”, concluyó Mann (Mann y Kerényi, 1960: 100).

El punto de partida negativo de Mann eran el recorte, el adelgazamiento y la anulación de la conciencia individual en la cultura corporativa y totalitaria del siglo XX. Su punto de partida era el “rencor contra el desarrollo del cerebro humano”. Mann describía una “autonegación” (*Selbstverleugnung*) del individuo y hacía una seria advertencia sobre “un movimiento hostil a lo intelectual” (*eine intellektfeindlichen Bewegung*), probablemente más actual hoy que ayer. Al mismo tiempo, anticipaba que las últimas consecuencias de este antiintelectualismo serían “brutalmente antihumanas”. Frente a este proceso de “degeneración” del ser de la existencia, del “Sein des Daseins”, también Mann señalaba un retorno al mito como su propio y real camino literario: justo en la época en que escribía su novela de un moderno Hermes: *Felix Krull*.

Thomas Mann formulaba este retorno al mito en cuanto a un abandono de lo que llamaba “individualidad burguesa”, es decir, de la degeneración de esa “conciencia moderna” que ya habían anunciado anteriormente Nietzsche y Freud. Pero también señalaba una dimensión ulterior: había que abandonar a este viejo sujeto “burgués” para poder crear la forma literaria y artística de una existencia humana que fuera afirmativa, erótica y radiante. Concibió una forma literaria que fuera la epifanía resplandeciente de una nueva conciencia hermesiana. El retorno al mito no significaba para él, como tampoco lo fue para Arguedas, Mário de Andrade o Juan Rulfo, ni una regresión esencialista y dogmática a un principio petrificado del ser, ni tampoco el recurso y el método de una cocina literaria realmaravillosa. Significaba, por el contrario, el camino

reflexivo en busca de una realidad plástica y creadora en la que pudiera desarrollarse o formarse (*bilden*) la dañada existencia humana.

Lo mítico es lo universal y es lo supraindividual. Pero lo es en un sentido humano, en un sentido que abraza la totalidad de la existencia individual y de la humanidad. Y lo es en un sentido genealógico, reflexivo y esclarecedor. Mito no es la construcción virtual de una *arché* quintaesencial dotada de falsos poderes mágicos y sistemas eficientes de control y dominación capaces de reducir el mundo a un principio universal y absoluto de repetición técnica y compulsiva indefinida bajo la bandera de un final de la historia y de otros finales. En lo mítico buscamos un fundamento genealógico, dinámico y metamórfico para nuestro ser; buscamos el reconocimiento creativo y reflexivo de nuestra humanidad; y buscamos una fuerza capaz de transformar nuestra condición histórica en un sentido humano. No otra es la función de la verdadera obra musical, literaria y artística (Mann y Kerényi, 1960: 40 y ss.).

Pero esta concepción reflexiva de las mitologías como símbolos, expresiones y acciones dramáticas que comprenden la totalidad de la existencia humana, y el retorno al mito como autoesclarecimiento del sujeto o de la “individualidad burguesa” hasta la plena disolución de su falso principio de identidad y poder, han sido preventivamente eliminados por la racionalidad estructuralista y posestructuralista, y por las epistemologías de la razón instrumental. Y existen agendas más ocultas todavía que tienden a disolver administrativamente aquella unidad reflexiva y poética de psicología, estética y religión que formulaba Mann.

Ni Vico, ni Herder, ni Freud contemplaban el mito como ficción, representación o relato, y mucho menos como signo, texto o estructura gramatical, y nunca como representación falsa o conocimiento incompleto de la realidad. Tampoco estudiaron los mitos como construcciones absolutas de una esencia arcaica y un poder primordial. Por el contrario, a lo largo de su trabajo hermenéutico todos ellos restablecían una relación genealógica y anamnésica entre mito y los estratos más remotos de la historia cultural de la humanidad, entre mito y la profundidad de la psique humana, y entre mito y el orden metafísico y cosmológico del ser. Es de nuevo Nietzsche quien señala en dirección a esta dimensión reflexiva del mito: “Una especie de omnisciencia, como si la fuerza visual de sus ojos ya no fuera meramente una superficie, sino que pudiera penetrar en lo interior, y como si, con ayuda de la música, pudiera ver la efusión de la voluntad, la lucha entre motivos y la corriente agitada de las pasiones de una manera sensible, cual caudal de líneas y figuras en movimiento, y como si, en fin, pudiera sumergirse en la profundidad de los más delicados secretos de las pulsiones inconscientes”. Éste era,

en primer lugar, el significado de la *arché* mitológica como fundamento creador de la cultura, del mito como forma de pensamiento y del mito como “iluminación [*leuchten*] de la vida” (Nietzsche, 1954, t. I, p. 120; t. III, p. 334).

No estamos frente a una falsa ciencia, ni ante una ficción arbitraria. Nos encontramos en medio de emociones, símbolos y acciones, y junto a sus expresiones artísticas capaces de revelar la historia genérica del ser humano. Su significado es al mismo tiempo genealógico, anamnésico y etiológico porque los mitos establecen un vínculo profundo entre la obra de arte y literaria, y las memorias culturales de los pueblos, y, a través de ellas, con la propia existencia humana considerada psicológica, filosófica e históricamente.

Una de las primeras definiciones genealógicas del mito bajo esta perspectiva a la vez psicológica y esclarecedora la formuló Karl Abraham en 1909: los mitos debían interpretarse lo mismo que los sueños, eran al mismo tiempo los relatos de la historia emocional profunda del individuo y la memoria viva de la especie humana (Abraham, 1913: 12 y ss.). Su interpretación del mito de Prometeo puede destacarse en este sentido. No fueron menos ejemplares los estudios de Otto Rank sobre los mitos del héroe, los de Erich Neumann sobre los cultos de la Gran Madre, así como la amplísima investigación de Carl Gustav Jung. En todos estos análisis, los relatos míticos han proporcionado modelos de interpretación de la realidad, y son un necesario punto de partida metodológico para la comprensión de transferencias emocionales y simbólicas profundas, y el fundamento hermenéutico para la anamnesis y terapia clínicas.

No sólo no se denunciaba ahora el mito como una fantasía y un principio resistente a la luz del logos, y a la objetividad y universalidad de la construcción científica de la realidad. Lo que el psicoanálisis llevó a cabo en este sentido fue la inversión de aquella ecuación común a la teología cristiana y la epistemología positivista según la cual el mito era una ficción arbitraria y una falsa ciencia. A partir del psicoanálisis del círculo de Freud, los mitos se han reintegrado en el orden del logos, revelaban su historia reprimida y oculta, señalaban los límites de su legitimación epistemológica y cuestionaban el carácter opresivo, empobrecedor y decadente del proceso civilizatorio. El mito se convertía en el punto de partida de una crítica de los límites de la razón instrumental y su destino, y esta reflexión en y a partir del mito ponía de manifiesto, por vez primera, el carácter “mítico” de la racionalidad tecnocientífica, en aquel mismo sentido negativo de la palabra que la teología cristiana y su secularización racionalista habían esgrimido en su contra: la resistencia de la episteme científica a la reflexión hermenéutica de sus propias premisas, de sus propios presupuestos y de sus propias prepotencias lógicos, antropológicos, económicos o culturales; la obstrucción del logos a su propia anamnesis simbólica, emocional y mito-

lógica; y la opacidad de principios fundamentales y absolutos de poder y de imperio necesariamente vinculados a esta resistencia antirreflexiva de los presupuestos arcaicos de la razón.

La crítica del fetichismo de la mercancía de Karl Marx constituye a este propósito un modelo hermenéutico tan revolucionario como el que cristalizó más tarde en el psicoanálisis. *Das Kapital* desentrañó el significado misterioso y místico de una categoría fundamental en la economía política moderna: el valor de cambio. En su visión de los procesos racionales de separación del obrero de la comunidad humana y de la naturaleza, y de subordinación a una disciplina coercitiva, y en su análisis de la volatilización final de su trabajo y su existencia individuales en la trascendencia secularizada de un virtual valor monetario y la acumulación de capital, Marx puso de manifiesto una subestructura ritual. Su crítica del valor “sacramental” del dinero y del misticismo que rodeaba el concepto científico de valor de cambio (valor sacramental y misticismo del dinero de hondas raíces en la *Institutio Christianae Religionis* de Calvino y del subsiguiente legado monetarista del calvinismo) ponía al descubierto el fundamento del sacrificio ritual en el centro de la racionalidad económica capitalista: sacrificio del ser en aras de una redención trascendente en un reino de valores tan intangible como el credo y el crédito monetario universal (Kurnitzky, 1974: 133 y ss.).

La redefinición crítica del mito en la filosofía, el psicoanálisis, la antropología y las ciencias de las religiones no sólo lo ha liberado de su confinamiento teológico y epistemológico en el reino de las tinieblas, sino que ha despertado sus memorias dormidas como punto de partida de la crítica de la civilización industrial. En el análisis de la propaganda totalitaria y de la organización instrumental de las masas que Horkheimer y Adorno expusieron en *Dialektik der Aufklärung*, mito y logos ya no se oponen como categorías excluyentes, sino que definen un campo de mutuos intercambios. El mito de Ulises y las sirenas señala la subestructura mitológica de racionalización de un proceso civilizatorio represivo sobre la memoria y la sensibilidad humanas. Los procesos instrumentales de uniformización y manipulación sociales ponen al descubierto el orden tecnocientífico de la sociedad capitalista como una racionalidad sacrificial y un logos patriarcal. Aquel mismo carácter ilusorio y opaco que la teología de Orígenes y la epistemología de Bacon atribuyeron a los mitos –respectivamente, como ídolos ficticios y enemigos reales, ya fuera del verbo divino, ya del logos empírico-crítico– se volcaba ahora contra ellos, poniendo en cuestión sus respectivas limitaciones hermenéuticas, o su misma falsedad.

Klaus Heinrich ha conducido este *detournement* de la “dialéctica de mito y logos” a su última consecuencia: la reconstrucción crítica del principio

elemental de esta racionalidad científica, la lógica deductiva, como una disfrazada genealogía mito-lógica: “El núcleo de esta lógica es la genealogía, y esto quiere decir: esta lógica se fundamenta en la constitución espiritual de los orígenes míticos” (1983: 13). A partir de esta perspectiva genealógica Heinrich expone la formación del logos occidental, desde Parménides y Platón hasta Husserl, como una titánica empresa de construcción de un principio abstracto del ser, una *arché* absolutamente inmune al concepto mitológico de la vida y la muerte como mezcla de todo lo que existe, se transforma y perece. En esta misma medida desnuda el logos occidental a partir de su principio excluyente de identidad y de ser, que paga su carácter absoluto al precio de reprimir (*verdrängen*, en el sentido psicoanalítico de un proceso de desplazamiento y exclusión de representaciones y procesos psíquicos) la reflexión sobre la existencia humana inmersa en los procesos dinámico y creador de la historia y la naturaleza de los que da cuenta el pensamiento genealógico del mito.

Semejante crítica del logocentrismo no significa elevar a todos y cualesquiera mitos al principio opaco de las cosas divinas y humanas, ni mucho menos otorgarles el significado de un firme principio. El objetivo de la crítica genealógica es esclarecedor, en el mismo sentido en que es esclarecedora la anamnesis de Freud o la genealogía de Nietzsche. Parte de las mitologías y los mitologemas, y sus expresiones religiosas, literarias y artísticas como memoria, reflexión y experiencia de la existencia humana en un sentido ontológico e histórico, y en un sentido psicológico y artístico. Es este propósito reflexivo y crítico el que permite desentrañar el carácter excluyente y unilateral del logos teológico o epistemológico. El pensamiento genealógico comprende las mitologías, y sus expresiones literarias y artísticas, como aquella memoria de la humanidad capaz de explicar y dar a comprender los límites y los conflictos inherentes al logos de la civilización, en una época en la que sus legitimaciones epistemológicas han entrado, lo mismo que ayer sus dogmas teológicos, en abierto conflicto con el desarrollo humano y con su supervivencia misma (Heinrich, 1983: 19, y Heinrich, 1981: 57).

MIMESIS VERSUS IMITATIO

Los significados de mimesis

Mimesis se traduce como *imitatio* (Platón, *Leyes*, 798 d; *República*, 597 D, 603-605). En la *República* y en el *Sofista*, Platón explicó el significado de mimesis en los términos de semejanza, en cuanto a la forma, el color y el sonido. En su *Poética*, Aristóteles equiparó al pintor y al poeta con el *eikonopoiós*, el “produc-

tor de imágenes”, y definió a ambos indistintamente como *mimetés*, en el sentido de imitadores o simuladores (Aristóteles, *Poética*, 1460 b). La concepción y la construcción ideal de la obra de arte según Leonardo o Durero, ya se trataba de la teoría de la perspectiva o de la creación de una proporción áurea del cuerpo humano, giraban en torno a las leyes geométricas y matemáticas de la percepción visual y su reproducción imitativa. En la obra literaria de Zola o en la pintura de Ingres este concepto imitativo de lo mimético se institucionalizó como realismo científico o positivista.

Las llamadas vanguardias históricas del siglo XX radicalizaron esta reducción de mimesis a una imitación simple definida como reproducción inmediata de la apariencia sensible o del reflejo especular de las cosas. La teoría de la abstracción radicalizó esta identidad de mimesis e imitación por vía de su negación. En su ensayo sobre el cubismo, Guillaume Apollinaire dictaminó que el arte había sido hasta entonces imitativo, pero que el nuevo artista creaba a partir de la nada. Pintores como Malevich o Mondrian opusieron diametralmente este *poein* artístico, confundido con la concepción mitológica y teológica de una *creatio ex nihilo*, a la *mimeisthai considerada como imitación simple*. Para estos autores y autoridades, la nueva estética no partía de una experiencia “mimética” sino de una “producción *poietica*”, unilateralmente opuesta a aquélla. Críticos como Daniel-Henry Kahnweiler y pintores como Juan Gris suplantaron este principio abstracto de la creación artística por la concepción de la obra de arte como síntesis trascendental de formas geométricas y categorías visuales puras. Con ello rebajaban el concepto estético de mimesis a la expresión más trivial de una reproducción inmediata o “mecánica” de lo real³.

No había que abrazar “un arte imitativo, sino un arte conceptual”, rezaba el eslogan antiestético de Apollinaire, luego reiterado *ad nauseam* por la máquina académica a lo largo de todo el siglo XX (Apollinaire, 2004: 25). Lo que este dictado de la abstracción escondía bajo la mesa no es menos importante que su exaltación de un orden absoluto de formas puras: la degradación de la experiencia individual y artística, necesariamente vinculada a una experiencia sensible, física y expresiva, pero también intelectual y espiritual. El rechazo de este concepto mutilado de mimesis ha sido la *conditio sine qua non* de las antiestéticas del siglo XX. Y cómplice del ascetismo antiartístico desde Duchamp hasta Derrida.

La cruzada antiestética contra la mimesis no puede comprenderse en toda su eficacia y profundidad sino es a partir de su relación íntima con un

3 Kahnweiler fue el primero en formular sistemáticamente esta concepción lógico-trascendental de la nueva estética antimimética (Kahnweiler, 1920: 20).

principio de abstracción que define *per essentialiam* el arte civilizatoriamente investido de moderno. Contra la mimesis degradada a función reproductora, las vanguardias modernas invocaban programáticamente el postulado absoluto de la abstracción como forma inmaterial y lenguaje por derecho propio. El arte, según Apollinaire, o bien era imitativo como los monos, o bien era conceptual y abstracto como los dioses. Y el nuevo artista no tenía otra opción que compararse con esos dioses creadores a partir de la nada que anunció pomposamente en el “Prólogo” de su manifiesto cubista. La antiestética posmodernista no añadió a este dictado de la *avant-garde* contra la mimesis más que los constituyentes de una retórica de *arrière-garde*: la mimesis fue redefinida, una vez más, bajo el absurdo concepto de una “reproducción mecánica”, a la que la estética gramatológica oponía la “representación sin referente” y la “producción de nuevos referentes”: las realidades virtuales anunciadas por la teoría cubista del *collage* y el *montage* como técnica fílmica de producción industrial de simulacros financieros y comerciales, y propaganda totalitaria (Ulmer, 1983: 87 y ss.).

Filippo Tommaso Marinetti ya había proclamado las “parole in libertà”: una poética de palabras liberadas de toda función gramatical y de signos sin referente. André Breton introdujo un referente delirante a los signos visuales del cartesianismo constructivista y neoplasticista en la llamada escritura automática. La lógica analítica de Frege y Wittgenstein, así como el estructuralismo, reinstauraron las categorías de un lenguaje sedicente de lo real, pero constituyente de realidad. Todo ello relegaba la experiencia mimética a una categoría cognitiva inferior y descartable. Mimesis era imitación; se identificaba con el naturalismo y el realismo de la literatura y la pintura del siglo XIX, y sus dimensiones locales y funciones subalternas se postulaban como superadas y suprimidas por las categorías visuales puras, y los lenguajes universales y globales de la abstracción cubista, neoplasticista o constructivista, del *collage* y el *montage* fílmicos de realidades virtuales, de las estéticas y esteticismos del espectáculo, y de las ficciones realmaravillosas, como su última expresión poscolonial.

¿Pero son sinónimos *mimesis* e *imitatio*? ¿Deben oponerse entre sí la abstracción y la mimesis como categorías antagónicas? ¿No presupone esta identificación de mimesis y realismo una limitación de la experiencia estética y, con ella, del significado del arte y la literatura? ¿No designa mimesis una relación íntima en la que el ser receptor y la realidad percibida confluyen en una unidad fundamental en la que las separaciones de sujeto y objeto, de signo y referente, de

sistema categorial y realidad objetiva, simplemente no tienen lugar? ¿No pertenece el concepto de mimesis a una esfera de la experiencia humana en la que lo sensible y lo suprasensible, lo ritual y lo intelectual, y lo mítico y lo mágico, se integran creativamente en medio de la experiencia ejemplar de la propia existencia humana y de la realidad?

La definición común de mimesis como imitación de la realidad ignora la complejidad que envuelve el concepto de realismo en la historia de la filosofía occidental. Ya las epistemologías científicas modernas –y la filosofía trascendental de Kant debe mencionarse en primer lugar– pusieron unívocamente de manifiesto que tal cosa como una imitación simple de lo real es una falacia. El realista más apasionado tiene que admitir las formas, los esquemas, las categorías y las epistemes diferentes por medio de los cuales lo “real” ha sido “imitado” a lo largo del tiempo, ya sea en las artes plásticas, en la literatura o en las ciencias empíricas. En su obra clásica sobre la mimesis en la historia literaria de Occidente, Erich Auerbach había precisado por este mismo motivo diferentes “niveles de representación”, una categoría que permite incluir una infinidad de formas literarias tan dispares entre sí como el relato de su experiencia con peyote de Aldous Huxley, en un extremo, y las escrituras digitalizadas y automáticas, en el extremo opuesto. Auerbach se refería también a una experiencia mimética de la realidad intensamente cambiante y expansiva en el mundo y la vida modernos. Esta historicidad del concepto, así como de las prácticas culturales y culturales de la mimesis de lo real, y sus respectivos cambios y diferencias de intensidad, recorren sus expresiones artísticas y rituales, y afectan por igual a las más variadas construcciones categoriales y sistémicas a lo largo de la historia de las ciencias y las epistemologías científicas poscopernicanas, y a lo largo de la historia de las formas musicales, plásticas y literarias (Auerbach, 1968: 554 y ss.).

El concepto mismo de realidad está subordinado a un sistema de categorías epistemológicas, valores morales y principios metafísicos. Es radicalmente diferente el sentido cognitivo, expresivo y espiritual de la realidad que formularon las filosofías de Spinoza o Goethe, del modelo lógico-matemático de conocimiento inspirado por Descartes, Newton o Kant. Los primeros comprendieron el mundo natural y humano como una realidad fluida y dinamizada por la energía de una *anima mundi*. La realidad de la física newtoniana era mecánica. La de la filosofía trascendental es objetiva. El naturalismo concibe una realidad sensible, especular e intelectual y expresivamente plana. El realismo psicológico de Rembrandt posee una dimensión espiritual a flor de piel que el realismo político de Grosz desentaja y transforma en un mundo mitológico grotesco y expresionísticamente atormentado. El realismo plástico de estos pintores capta una dimensión espiritual y psicológica de la realidad sensible que es intangible e inimitable.



Gustave Courbet, *Mujer con papagayo* (129,5 X 195,6 cm).
Metropolitan Museum, Nueva York.

La pintura de Courbet representa la culminación del realismo del siglo XIX europeo. La intensidad de este realismo se manifiesta en las texturas de sus paisajes y figuras, en la intensidad expresiva y la variedad tonal de su colorismo y en la lógica constructiva de sus composiciones. Pero la luminosidad vibra a flor de piel en sus desnudos femeninos, y ello les otorga una intensidad erótica misteriosa. Al mismo tiempo, esta misma luz ilumina desde su interior el agua, el aire y la tierra que rodean a estas figuras. Sus cuadros son re-presentaciones realistas. Pero la construcción plástica de sus texturas, colores e intensidades luminosas les otorga una autonomía y fuerzas propias, por oposición a la construcción objetiva de la naturaleza newtoniana o kantiana. Mimesis es la captación sensible de esta fuerza seductora o energía vital que reconocemos en una fuente de agua, en las crestas espumosas de una ola marítima o en la sensualidad de los senos desnudos de una diosa. La experiencia mimética comprende su percepción a la vez emocional y espiritual, y sensible e inteligible, en un sentido ontológicamente diferente de la reproducción mecánica de un fenómeno natural, su determinación objetiva a partir de categorías lingüísticas y esquemas formales, o bien su imitación especular como pura apariencia sensible.

En su legado didáctico y ensayístico, Klee insistió en el carácter abstracto de su pintura y en la estética de la abstracción que rige sus técnicas, materiales y categorías formales. Son célebres sus aforismos que definen la pintura como visuali-

zación de lo invisible y que insisten sobre el carácter temporal del espacio y sobre la naturaleza constructiva de la pintura (Klee, 1976: 118 ss., 130). Sin embargo, no es un pintor surrealista, ni mucho menos constructivista o deconstructivista. Su concepto de abstracción y de construcción formal no parte del mito creacionista de una realidad ficcional y ficticia de simulacros o de lenguajes sin referente, sino “de los caminos del conocimiento de la naturaleza”. Su concepto de abstracción y construcción estéticas no supone un principio lógico-trascendental de constitución de una segunda naturaleza como realidad técnica o simulación imaginaria, al contrario de Mondrian y de Breton. La teoría de la abstracción de Klee arranca de la experiencia mimética (Klee, 1956: 63).

El concepto de mimesis comprende una experiencia al mismo tiempo sensible y suprasensible, y material y espiritual. Percibimos sensorialmente la presencia física de las cosas y, al mismo tiempo, participamos ontológicamente de su misma realidad sustancial. Nuestra visión ocular es aérea y luminosa. En esta misma medida, está desprovista de la materialidad táctil de lo cósmico. Pero esta percepción visual no puede deslindarse de la materialidad de la naturaleza y el cosmos. La captación intelectual de formas, ritmos y equilibrios tonales, y la configuración de un orden geométrico y musical, no pueden separarse de su percepción mimética, y la mimesis de esos colores, ritmos y formas está indisolublemente vinculada, a su vez, a una comprensión abstracta y metafísica de nuestra experiencia.

No llamamos mimesis a la percepción de una realidad que se presenta de una manera inmediata a su percepción sensible. Esa percepción y comprensión intelectual “inmediata” y “física” o “sensible” simplemente es imposible porque la percepción sensorial no constituye un departamento lógico-trascendentalmente o gramatológicamente segmentado, separado y segregado de nuestra imaginación y nuestra comprensión intelectual del mundo. Tampoco llamamos mimesis a aquella percepción sensible mediada por las categorías racionales de tiempo y espacio, y causa y efecto, que instauraron la física de Newton, la epistemología científica de Kant y la fenomenología de Husserl. Mimesis es más bien aquella experiencia a la vez sensible e intelectual de la realidad de los seres que nos estremece emocionalmente con una intensidad específica, experiencia que es interna a nuestra existencia individual, y que reconocemos al mismo tiempo como más profunda que nuestra conciencia individual. La reducción de la experiencia mimética a una pura actividad sensorial, mecánica y especular, desprovista de toda dimensión emocional, cognitiva o espiritual, es una invención de la antiestética de la *avant-garde* tecnocéntrica del siglo XX y de la *arrière-garde* antiestética de su etapa terminal.

Los ritos llamados de “contigüidad” y la magia “simpatética” son un aspecto esencial de la experiencia mimética (Malinowski, 1948: 56; Mauss, 1972: 93). Pero lo que vincula a ésta con la magia no es tanto esta “contigüidad” y “simpatía” en el original sentido alquímico de esas palabras como el “nexo esencial” entre el sujeto y el objeto en el que se fundan. Este nexo es al mismo tiempo sensible y suprasensible, y material y espiritual. La magia es un sistema de conocimientos y acciones humanos que tratan de comprender, utilizar y modificar esta relación esencial y sustancial, y física y espiritual, que une al humano con los seres de la naturaleza y el cosmos. Y la mimesis es la experiencia esencial de esta interacción que atraviesa las fronteras de lo sensible e inteligible, de lo subjetivo y objetivo, y de lo individual y lo cósmico.

En un ensayo sobre el origen chamánico de la orfebrería antigua de la región amazónica y las montañas colombianas, Gerardo Reichel-Dolmatoff explicaba la fuerza mágica de sus joyas, espejos y lentejuelas de oro a partir de una concepción mitológica y una experiencia ritual que pueden ayudar a esclarecer el significado de este concepto de mimesis. Hasta el día de hoy, las cosmologías colombianas precoloniales y, por extensión, las culturas andinas y amazónicas relacionan energética y mitológicamente el oro y su misterioso brillo con el resplandor solar. El culto milenar del oro de sus culturas es inseparable del culto solar, así como del orden mágico del cosmos ligado a ese culto. Este vínculo se pone de manifiesto a través del mito de un oro femenino fertilizado por el rayo fálico del sol en un espacio sagrado asignado para esta unión mágica. La palabra contemporánea “oro santo” designa precisamente el resultado de esta fecundación cósmica cristalizada en las placas de la orfebrería áurea colombiana y andina.

Pero Reichel-Dolmatoff describe también la situación en la que esta unión sexual sagrada de la luz solar con el oro se celebra ritualmente como iluminación mágica de la comunidad humana que la asiste: “El proceso de adornarse mutuamente dura varias horas y se efectúa en presencia de cuatro sacerdotes menores quienes personifican a los Señores de los Puntos Cardinales. Finalmente se extinguen los fogones y todos permanecen en silencio, en la oscuridad. Es entonces cuando los dos personajes que representan Sol y Luna, y los Cuatro Señores de los Puntos Cardinales consumen simultáneamente un alucinógeno. En ese instante, según cuentan, se ilumina el interior del templo de una gran luz, no la de los fogones, sino la iluminación individual interna causada por la droga. –Es entonces cuando comienza a brillar el oro, dicen los indios. –Se ven brillar los colmillos de oro de las máscaras, los brazaletes, los pendientes. Después de un rato desaparece la visión, y en la oscuridad y el silencio sigue luego un baile solemne acompañado por un canturreo casi inaudible, que se continúa hasta el amanecer” (Reichel-Dolmatoff, 1988: 19).

El concepto de mimesis define este vínculo fundamental con los seres a partir del cual es posible establecer y comprender la relación mágica, el fenómeno del trance y otras expresiones religiosas del espíritu humano. Y el relato de Reichel-Dolmatoff no puede ser más esclarecedor en cuanto a sus momentos constituyentes. La vibración luminosa del oro en la oscuridad de una situación ritual que revela su sagrado origen solar por medio de la ingestión de una sustancia vegetal, la ayahuasca –que posee la capacidad de estimular aquella percepción a la vez sensible y suprasensible, e interna y externa de la realidad–, es lo que llamamos experiencia mimética. Es una visión interior, individual y subjetiva, pero es también una experiencia objetiva, porque es compartida comunitariamente. Es una *Urbild* o imagen primordial, y una *Abbild*, una imagen presencial reproducida, para parafrasear la teoría del conocimiento de Goethe. Pero se podrían o se deberían recordar otras referencias más importantes todavía. El “sol de medianoche” y la “luz ilimitada” son experiencias iniciáticas relacionadas con los misterios, de las que Apuleyo dejó constancia. También podría recordarse en este contexto la filosofía mística de la luz de Suhrawardi. El resplandor de ese oro santo es al mismo tiempo material y corpóreo, y es una “luz viva y al mismo tiempo autoconsciente porque es una luz por sí misma”, por recordar sus palabras (Suhrawardi, 1999: 86).

54

Es frecuente descartar esta experiencia mimética en nombre de su carácter “étnico”, y privarla bajo este título de toda dignidad estética. Ya había sido repudiada y proscrita como rito diabólico por los misioneros coloniales mucho antes de que la tradición racionalista la excluyera como superstición, y la antropología cartesiana la clasificara como artefacto lingüístico. Aceptamos de mejor grado llamar mimesis a la re-presentación sensible de este “oro santo” como objetos de una genérica y aséptica “orfebrería” en las vitrinas de un banco nacional, y a su inerte reproducción fotográfica en los catálogos y carteles publicitarios de instituciones semejantes. Pero incluso esta versión empobrecida de la experiencia mimética no podría entenderse en cuanto a su concepto más riguroso sino es a partir de aquella dimensión ritual, física y metafísicamente más profunda de la experiencia religiosa.

LA PANTOMIMA SAGRADA

En la historia de las ideas, la palabra mimesis posee significados ambiguos. El propio Aristóteles estableció una serie de distinciones nominales en cuanto al objeto, al modo y al medio de esa llamada imitación mimética. Su definición de metáfora y de analogía interpuso, además, una subsiguiente mediación en la teoría de la mimesis entendida como “imitación”. Y en la discusión sobre la superioridad de la tragedia sobre la epopeya, este filósofo criticaba el exceso de aparato de la primera y comparaba la exageración en los gestos de los actores con la famosa mimesis o imitación de los monos, lo que constituye un ulterior atributo de este concepto.

Pero hay dos aspectos en la *Poética* de Aristóteles que, por sí solos, plantean serias dudas sobre la unilateralidad de la traducción de *mimesis* como *imitatio*. Por una parte, el filósofo asociaba la mimesis con *dromenon*, una acción “dramática” cuyo origen histórico se remonta al ditirambo y los cantos fálicos, es decir, a una manifestación de carácter ritual y misterico; en segundo lugar, relacionaba la mimesis trágica con la purificación ritual, la *katharsis*. Son referentes intrigantes.

Sobre el origen del teatro griego a partir del culto a Dionisos, y de las danzas y la música ligadas a sus rituales religiosos, debemos a Jane Ellen Harrison un fascinante análisis. Pero quiero subrayar solamente su punto de partida: la continuidad histórica y formal entre la acción ritual y la representación dramática. “It is the primitive art and poetry that come straight out of ritual, out of actual ‘things done’, *dromena*”.

Harrison distinguió las cuatro mutaciones que comprende esta transición del ritual al drama en la genealogía del teatro griego. Primero examinó la transformación física y funcional de su centro simbólico, la orquesta. Ésta era originalmente un espacio circular de carácter sagrado que posteriormente se transformó en el hemiciclo dedicado específicamente al coro. La segunda modificación espacial del teatro griego afecta al escenario propiamente dicho, en el que inicialmente se vestían los hierofantes, pero más tarde se convirtió en el espacio de la re-presentación dramática propiamente dicha. El tercer cambio que da nacimiento al teatro griego en su forma clásica afecta a sus participantes. Éstos no se distinguían, en la situación ritual primitiva, entre actores y espectadores. Semejante diferenciación es un resultado tardío, cuya expresión arquitectónica es la configuración del escenario como espacio dramático específico, y la correspondiente separación física entre actores y espectadores. Por último, estos cambios espaciales y físicos se traducen en la transformación de la acción ritual primitiva (*dromenon*) en la moderna representación o *drama* (Harrison, 1918: 36, 60 y ss.).

La orquesta era el lugar en el que se celebraban la danza y la música ditirámbica a las que se refería Aristóteles. Y esta música y danza estaban asociadas con los cultos mistericos, la posesión divina y el éxtasis místico. En este contexto arcaico, *mimesis* no significaba imitación o re-presentación imitativa. Por el contrario: estaba ligada a la acción ritual y a la experiencia transformadora del trance. El hierofante no representaba a un dios. Era este dios mismo. Sus movimientos se llamaban miméticos porque se confundían con la posesión demoníaca y, por consiguiente, con la epifanía divina. La mimesis era la emanación objetiva y la expresión subjetiva de esta realidad sustancial en la cual no puede establecerse una separación entre lo humano y lo divino. Es la emanación objetiva y la expresión subjetiva de una realidad primordial que asociamos con el mito y la experiencia de lo sagrado.

Walter F. Otto escribió respecto a esto: “En verdad, estas danzas eran originalmente la expresión espontánea de una conmoción (*Ergriffenheit*) en la que lo conmovedor y lo conmovido devenían uno. El dios o el poder demónico, acompañado del animal sagrado y apareciendo incluso bajo su figura, transformaba a los danzantes en imagen de sí mismo y en la revelación de su propia divinidad a través de su presencia tremenda en la fiesta” (Otto, 1959: 413). En estas danzas la mimesis no estaba ligada al significado estricto de reproducción o representación de una realidad o una acción dadas, sino a la posesión demónica, al éxtasis y a la transformación mágica.

We translate mimesis by “imitation,” and we do very wrongly –concluye Harrison–. The word mimesis means the action or doing of a person called a mime. Now a mime was simply a person who dressed up and acted in a pantomime or primitive drama. He was roughly what we should call an actor, and it is significant that in the word actor we stress not imitating but acting, doing, just what the Greeks stressed in his words *dromenon* and *drama* [...]. (Harrison, 1918: 19)

56

En la *Poética* de Aristóteles se dice también que *mythos* es el fin (*telos*), el origen (*arché*) y el alma (*psyche*) de la tragedia. Pero este relato mítico o acción narrativa de la tragedia tampoco puede reducirse a una imitación. Por el contrario, está atravesado por la gravedad de fuerzas y conflictos que llamamos sagrados porque vinculan las expresiones humanas bajo cualesquiera de sus formas y lenguajes individuales con una realidad general, profunda y primordial, que por eso mismo llamamos divina. Sus actores y sus máscaras no son performáticos. Son sagrados. Están ligados a las acciones rituales y a los fenómenos de posesión y trance divinos inherentes al ritual. En la narración o actuación míticas la voz y la palabra, el movimiento corporal, e incluso el atuendo y el gesto unen necesariamente lo emocional a lo real, lo individual a lo comunitario, lo profano a lo sagrado, y lo sensible a entidades supra-sensibles. Ninguna de estas características de la mimesis trágica puede subsumirse bajo la categoría de imitación o re-presentación.

Es importante recordar que en sus *Leyes* Platón analiza la *mimesis* en relación con las danzas rituales de las ninfas y los panes, y de los sátiros y silenos, y que define de modo expreso una mimesis ligada a rituales de purificación e iniciación. Sin embargo, una danza iniciática y purificadora no puede considerarse con rigor como una re-presentación, y menos aún como una copia o una *performance*. La purificación y la iniciación entrañan una transformación del iniciando en un ser divino. Este vínculo es ontológico. No es lingüístico, ni representativo, ni gramatológico.

En *Ion*, Sócrates ensalza al poeta y al hierofante como seres poseídos por los dioses y distingue la experiencia de esta posesión (*katekho*) bajo la categoría del entusiasmo (*entheos*) (*Ion*, 534 b). Sus himnos y sus ritmos son la expresión divina

en un sentido que anticipa el concepto misterioso y místico del eros demoníaco, la *epopteia*, y de su transformación en visión eidética en el *Symposion*. Tampoco esas acciones dramáticas, ni esos himnos y rituales, ni las correspondientes experiencias de trance, ni la visión noética asociada a ellos pueden reducirse a los constituyentes de una *imitatio* (Jeanmaire, 1978: 306; Platón, *Ion*, 533 d y ss.).

Pero todavía hay que considerar un segundo tema estrechamente relacionado con la definición aristotélica del drama griego: la *katharsis*. “La tragedia es la mimesis de una praxis proba y perfecta [...] que genera la catarsis de las afecciones”, se dice en la *Poética* (Aristóteles, *Poética*, 1449 b). Esta catarsis se ha comprendido predominantemente en un sentido psicológico, e incluso terapéutico y pedagógico. Su reformulación freudiana ha acentuado todavía más esta dimensión psicológica, higiénica y clínica como purificación emocional y sublimación instintiva. Sin embargo, la purificación ritual en la Grecia antigua, y los ritos de purificación en todas las religiones, constituyen más bien un requisito para participar en los misterios y poder manipular los objetos sagrados.

Esta dimensión ritual pone de relieve un aspecto diferente de la catarsis y, por consiguiente, de la mimesis dramática llamada a suscitarla como su último propósito. No se trata de una purificación y sublimación en un sentido psicológico o higiénico, aunque las prácticas de abluciones e inmersiones, o de abstinencias sexuales y alimentarias, constituyan uno de sus aspectos simbólica y físicamente más ostensibles. Ante todo, los rituales de purificación son la condición de la divinización y la consagración humanas. La catarsis es el medio de la presencia humana de lo divino o de posesión humana por lo divino. Y mimesis es la experiencia de esta unidad de nuestra existencia con lo real en su aspecto sagrado o divino.

En el mimo o la pantomima sagrados, estas dos entidades, la catártica y la transformadora, y la mimesis ligada a la realidad presencial de los seres, se funden en una entidad única. Ciertamente que estas pantomimas entrañan la imitación más o menos simple de un objeto, y comprenden los disfraces y las representaciones en un sentido rigurosamente imitativo. Pero esta imitación, como todavía sucede en los rituales hindúes en los que intervienen la música y la danza, estaba ligada a la ebriedad, al éxtasis sexual y al trance. La pantomima constituía un ritual mimético que, a través de la imitación de determinados ritmos musicales, movimientos corporales, colores y sensaciones táctiles, posibilitaba la posesión mágica y, con ella, la transformación del humano en un ser divino (Harrison, 1908: 156 y ss; 474 y ss.).

LA TRAVESÍA DEL SER

João Guimarães Rosa define la mimesis como experiencia sensible del paisaje: una realidad tangible, audible y visible. “Eu ficava escutando – o barulho de coisas rompendo e caindo, estralando surdo, desamparadas, lá dentro. Sertão!”. Esta

mimesis traza los límites de un universo objetivo y exterior. Al mismo tiempo, la captación de esta realidad exterior es una percepción y comprensión interiores. “Mas só se sai do sertão é tomando conta dele dentro [...]”, dice en *Grande Sertão*. El paisaje, o más exactamente, la experiencia de este “sertão”, comprende la unidad de una realidad sensible y suprasensible, e interior y exterior.

El sujeto y el objeto de esta experiencia intercambian entre sí diferentes intensidades emocionales y ontológicas. Guimarães Rosa señala: “O sertão [...] se esconde e acena. Mas o sertão se estremece, debaixo da gente [...] ele tira ou dá, ou agrada ou amarga, ao senhor, conforme o senhor mesmo [...]”. La experiencia mimética puede captar un objeto que al mismo tiempo se comporta como una sustancia metamórfica que se nos oculta, nos persigue y nos sorprende. Y que es externa. Pero que al mismo tiempo “con-forma” su presencia objetiva a las características existenciales del individuo humano. Por otra parte, esta dimensión subjetiva de la experiencia mimética de un paisaje exterior recorre un largo proceso de desarrollo, crecimiento y transformación de su protagonista y narrador. La mimesis es la experiencia de una realidad cuya metamorfosis en el tiempo modifica su conciencia al transformarse a sí misma. A la continuidad sin fin de este doble proceso activo y pasivo, subjetivo y objetivo, que se duplica indefinidamente y se condiciona mutuamente, podemos llamarla “con-formación” mimética. Es el proceso de una creación infinita que comprende simultáneamente la transformación de los seres y de la acción humana en su medio.

Por tratarse de una realidad misteriosa, Guimarães Rosa la define repetidas veces como precaria, incomprensible e incluso peligrosa. Y por ser una mimesis cambiante, su gran significante son el viaje, la aventura y la travesía. Una travesía cuyo curso coincide con el desarrollo de una individualidad determinada. Pero que, a diferencia del concepto esclarecido de formación y de imaginación (*Bildung, Einbildung*), comprende la naturaleza como una realidad que nos impregna e incluye. Es el “sertão” en su definición rosiana: la unidad del ser que nos comprende y conmueve o con-forma como existencia consciente de sí en una totalidad dinámica y cambiante: “O sertão está em toda parte [...] Sertão: é dentro da gente” (Guimarães Rosa, 1984: 472, 260).

La experiencia de esta unidad mimética del ser es mágica porque nos comunica con una realidad primordial que abarca a todos los seres; una realidad que percibimos como interior, sustancial y misteriosa. Esta comunicación y comunión sustanciales se pueden formular también mediante el concepto de *wakan tanka* de la nación lakota, el supremo misterio del ser identificado con la “fuerza vital unificadora que florece en y a través de todas las cosas –las flores de las plantas, los vientos y las rocas, los árboles, pájaros y animales– y la misma fuerza inspirada en el primer humano” (Clarke, 1994: 26). Es también un motivo común de las

filosofías orientales. La experiencia de la mimesis, en las fronteras entre el ritual sagrado y la experiencia estética, nos comunica con una realidad que puede describirse, asimismo, con las palabras que definen el concepto de Brahma: lo que “existe dentro y fuera de los seres, y constituye al mismo tiempo la creación animada e inanimada. Y en razón de su sutileza es incomprensible. Se encuentra al alcance de la mano y al mismo tiempo se encuentra distante” (Radhakrishnan, 1973, XIII: 15). Es también un aspecto central de concepciones metafísicas que ocupan un lugar intermedio entre Oriente y Occidente, como la de Plotino. “No estamos separados del Uno, no estamos separados de Él [...] respiramos y conservamos nuestro fundamento porque el Supremo no da y luego desaparece, sino que da para siempre mientras sea lo que es” (Plotinus, 1988: 706 y ss. [VI, 9]).

MIMESIS Y SIMULATIO

La mimesis comprende el vínculo que relaciona al humano con los seres en una unidad sensible y suprasensible y misteriosa. Pero *mimes* comprende también la *simulatio* y el *simulacrum*. Este significado de lo mimético como simulación e imagen, y como mera imitación o copia, ha sido la acepción más ostensible que la poética de Aristóteles asignó al concepto de mimesis. El arte es concebido como “imitación de la naturaleza” o como una técnica simuladora: *mimetica techné* (*Física* 194 a 21; 199 a 15). En la óptica del siglo XVII o en el realismo literario y artístico del siglo XIX prevalece esta segunda acepción imitativa y simuladora del arte y la literatura como una “tecnología mimética”. El positivismo literario de Zola y el naturalismo fotográfico de Ingres son ejemplos paradigmáticos de esta reducción de mimesis a reproducción mecánica o simulación fenoménica. Y, como he subrayado ya, la estética de la abstracción y el formalismo estructuralista ligados a ella han pretendido clausurar terminante y terminalmente el concepto de mimesis bajo esta acepción estrictamente imitativa, que es ontológica, psicológica y estéticamente vacía.

Ninguno de estos diferentes aspectos funge como entidad separada y delimitada en la obra de arte y en la experiencia estética. Es, por el contrario, el conjunto de estas dimensiones chamánicas, mágicas o mistericas y, al mismo tiempo, imitativas, representativas o simuladoras, lo que define tanto la experiencia artística en su forma moderna como el ritual sagrado y su origen arcaico. Esto significa también que realismo y ficción, naturalismo y surrealismo, hiperrealismo y abstracción, no son entidades claramente delimitadas entre sí. Son más bien aspectos que coinciden y convergen, o se oponen y sobreponen en una variedad de formas, ritmos y expresiones estéticas y rituales.

La santería es un ejemplo importante en este sentido porque el estado de trance, identificado con la “bajada del santo”, el “meterse el santo dentro” y el “tener” o “estar con santo”, se acompaña, en las ocasiones festivas y en los

espacios sagrados en los que su experiencia tiene lugar, de vestuarios, máscaras, objetos rituales, e incluso de acciones específicas de carácter performático e imitativo. La fiesta del santo y el ritual del trance en la santería y el candomblé son una experiencia de posesión, pero también comprenden la imitación, y constituyen una representación. Es precisamente esta interacción entre lo imitativo y lo sustancial lo que define esta “fiesta” sagrada y lo que distingue la acción dramática de una re-presentación, *performance* o espectáculo audiovisual.

En su fundamental aunque marginado libro sobre la santería, Lydia Cabrera subrayó en este sentido la relación estrecha entre ambos momentos, el imitativo, representativo y simulador y, al mismo tiempo, la experiencia de posesión, purificación y transformación rituales. La “sugestión autónoma, provocada o francamente simulada”, o sea, la representación de la santería, se encuentra un poco por todas partes. Pero la posesión en un sentido no simulador está atravesada por un proceso, unas marcas y unas potencias específicas e inconfundibles. “Subirle el santo’ a uno o ‘bajarle el santo’ o ‘estar montado’ por el santo [...] consiste en que un espíritu o una divinidad tome posesión del cuerpo de un sujeto y actúe y se comporte como si fuese su dueño verdadero [...] el santo desaloja, valga la expresión, reemplaza al Yo del ‘caballo [...]’ se mete dentro de éste, y ese hombre o esa mujer que le entra Santo ya no es quien es: es el santo mismo”. Y a lo largo de las bellísimas historias de posesiones que recoge su libro, Cabrera nos confronta con las graves y a menudo tenebrosas consecuencias que estas posesiones y transformaciones llevan consigo (Cabrera, 2000: 32 y 28).

Pero el problema de la mimesis no sólo nos interesa en función de las experiencias mágicas y del trance espiritual que comprende. Menos aún se trata aquí de deslindar una “estética antropológica” o una “antropología estética”, por citar un penúltimo prejuicio colonial y racista de la teoría estética. El objetivo que persigo es más bien la definición de una experiencia literaria y una forma artística que se encuentra más allá de las fronteras epistemológicamente instauradas entre un sujeto de la apercepción y el conocimiento, y un objeto de la representación o *performance* imitativos de la realidad.

POESÍA Y MEMORIA

En el *Himno de los Muertos* de la cultura guaraní se canta:

[...] He de hacer que la voz vuelva a fluir por los huesos [...]
Y haré que vuelva a encarnarse el habla [...]
Después que se pierda este tiempo y un nuevo tiempo amanezca [...]

Éste es el mito de *Takúa Vera Chy Eté*, que capta la visión de un tiempo de resurrección y de la reencarnación de la palabra anunciadora de la verdadera

salvación de la humanidad (Cadogan, 1951: 201). Son versos que transmiten esperanza. Pero el principio de esperanza que sustentan no se confunde con la expectación del cumplimiento del ser a partir del sacrificio del ser en aras de su trascendencia. No estamos aquí ante el concepto cristiano de esperanza en el más allá, ni de su secularización como u-topía. El himno guaraní canta la confianza en una voz que vuelve a fluir en el tiempo cíclico de la vida y de un habla que se reencarna en el ser. Una voz poética y sagrada. La voz verdadera que no representa, relata o significa las cosas, sino que revela y restablece la unidad de la existencia humana con la totalidad de lo que siempre es, ha sido y será. Unidad con el ser que se metamorfosea y permanece. Esta palabra verdadera es el mito.

El tercer verso de este *Himno* es significativo en cuanto a su función no solamente hermenéutica, sino también esclarecedora:

Después que se pierda este tiempo [...]

Después del tiempo lineal y finito de la Historia amanecerá nuevamente el tiempo cíclico e infinito, el tiempo autorregenerador, que es un tiempo primordial. La concepción guaraní del cosmos anuncia el retorno de un tiempo mítico a través de la anamnesis del ser.

¿Podemos hablar aquí de una “fascinación del mito”? ¿Podemos referirnos a un sentimiento de nostalgia y a un vínculo emocional con esta *arché* mitológica? ¿Nostalgia de una palabra primordial y purificadora, por oposición a una escritura embrollada en un sistema de abstracciones y realidades virtuales, y de lenguajes audiovisuales semióticamente decodificados, corporativamente manipulados y vaciados de ser? ¿Podemos hablar de un final para ese humano plenamente desmitificado, integralmente administrado y “eternamente hambriento, cavando y revolviendo bajo todos los tiempos pretéritos en busca de raíces [...]” que describía Nietzsche? ¿Podemos decir, con los chamanes guaraníes, “después que se pierda este tiempo [...]”? ¿Podemos hablar de anhelo de un tiempo fuera del tiempo industrialmente determinado? ¿Anhelo de un tiempo primordial? ¿Podemos expresar nuestra fascinación artística y estética por un mundo mítico, mágico y mimético en el que la vida humana y el cosmos resplandezcan nuevamente en su unidad originaria? ¿La fascinación por un estado paradisiaco en medio de nuestro mundo completamente desencantado y devastado por crisis económicas, guerras y catástrofes generadas industrialmente? ¿Fascinación entendida como estado de posesión que impide apartar nuestros ojos de su objeto, y que literalmente nos arrebatara nuestra propia mirada, y la libera de su fijación en la temporalidad de la existencia, para sumergirla en otra realidad que es ontológicamente más esencial y más real, porque espiritualmente es más intensa, y más placentera, en un sentido psicológico

y metafísicamente profundo del goce estético y del concepto filosófico de belleza? (Vernant, 1985: 418 y ss.).

Guimarães Rosa hablaba de la palabra poética como de una “puerta abierta al infinito”. Y decía que la literatura, y su novela *Grande Sertão: veredas*, en particular, servían para “liberar a vida, o homem, *von der Last der Zeitlichkeit*”: una poesía para liberar al humano, al sujeto de la modernidad, del “lastre de la temporalidad”. El humanista brasileño añadió: “E exatamente isso que eu queria conseguir. Queria libertar o homem desse peso, devolver-lhe a vida em sua forma original” (en Lorenz, 1983: 83 y ss.). ¿Devolver la vida humana a esta “sua forma original” no es otra manera de expresar aquella nostalgia y fascinación por la experiencia de una realidad primordial que encierra el mito?

Esta nostalgia y fascinación adquieren una intensidad extraordinaria en las grandes obras literarias latinoamericanas del siglo XX. En la novela y los cuentos de Arguedas esta voz primordial es la Pachamama, la Madre Tierra andina. Y lo es en un doble sentido: nostalgia psicológica por la madre empírica, y anhelo de un cosmos armónico y animado, nítida y críticamente confrontado con los conflictos y la agonía humana impuesta por el orden colonial. En la novela *Hijo de hombre* de Roa Bastos tenemos la transformación humana, la humanización religiosa y la transgresión del Cristo eclesiástico y del cristianismo colonial, en un auténtico mesianismo de inspiración a la vez bíblica y guaraní. La inmersión en un universo cosmológico sagrado, el anhelo de un vínculo primordial de unidad con la Madre Tierra, el deseo de restablecer una relación armónica con el cosmos, la Tierra y los humanos son aspectos centrales del humanismo latinoamericano del siglo XX que cristalizó en obras tan diversas formalmente como *Macunaíma* de Mário de Andrade y *Hombres de maíz* de Miguel Ángel Asturias, los óleos de Tarsila do Amaral, el proyecto de cultura popular cristalizada en la arquitectura de Lina Bo o la antropología del hambre y sus vínculos con la vida de la naturaleza explorados por Josué de Castro. Proyectos fulminados por las estrategias imperiales de la Guerra Fría global y por los *waste lands* que la coronaron.

El mito es el relato de una realidad primordial fuera del tiempo contingente. La creación poética es el descenso de la memoria a esa *arché* mítica, al misterio de lo que ha sido, es y será. *Mnemosyne*, la madre de las musas, señala el nexo de la poesía y el mito.

Es importante la distinción entre lo que podemos llamar *mneme* –una memoria historiográfica y objetiva que esgrime arrogantemente la bandera de una antiesclarecida científicidad– y la *anamnesis* entendida como la memoria existencial, comunitaria y artística de un tiempo primordial y de una realidad vivida. Esta

última no trata de definir objetivamente los eventos humanos en un orden lineal del tiempo de acuerdo con un criterio de objetividad. La memoria mítica, por citar a Vernant, “se abre a las profundidades del ser para descubrir la original, la primordial realidad a partir de la cual surgió el cosmos y desde la cual es posible comprender el devenir como totalidad” (citado por Eliade, 1998 [1963]: 120). Vernant describe la búsqueda de esta memoria primordial con una metáfora iniciática: el *descensus ad inferos*, el descenso a un submundo que reúne las dimensiones de la muerte, la memoria y la perpetuación de la vida; un mundo subterráneo que es al mismo tiempo un reflejo del mundo contingente de los humanos y el depositario de sus memorias más antiguas e inconscientes. En una civilización enferma de abstracciones, en la que la disociación del logos y la existencia humana, y el desgarramiento de la racionalidad económica y política de la misma supervivencia del planeta han llegado hasta el paroxismo de la desintegración de ambos, en una civilización que consume hasta la saciedad suicida realidades virtuales, esta anamnesis traza un auténtico horizonte alternativo: la solidaridad con la Tierra y con todos los seres que la habitan. Éste es su significado humano y humanizador.

La anamnesis mitológica y la inmersión en las profundidades arcaicas de la conciencia definen la intuición estética fundamental de una serie de obras clásicas de la literatura latinoamericana del siglo XX. *Pedro Páramo* de Juan Rulfo y *Los ríos profundos* de José María Arguedas son ejemplares desde este punto de vista. Ambas son testigos de la desintegración del mundo político y social, de la disolución de los valores y de la desesperación humana. En ambas obras se despliega una búsqueda poética del reencuentro de las raíces de una morada espiritual. En ambas, esta experiencia estética tiene lugar a partir de las tradiciones literarias orales y sus memorias culturales. El descenso al inframundo es tan ostensible en el viaje iniciático que recorre el protagonista de *Pedro Páramo* como en el simbolismo de la inmersión en “los ríos profundos” de Arguedas.

En todas estas obras la mitología funge como una anamnesis y una genealogía. En ellas, los mitos son el medio de expresión y reflexión tanto históricas como civilizatorias. Su inmersión en una realidad mítica cristaliza como medio de resistencia literaria frente a los fenómenos de destrucción y degradación sociales inherentes a la teología política de la colonización, y a su inacabado proceso de destrucción de las memorias culturales y de los vínculos solidarios entre los humanos que ellas sustentan. A través de esta recuperación del mito asistimos a la formulación de una nueva poética y a la constitución de un nuevo humanismo. “El mundo será el hombre, el hombre el mundo [...]”, escribió Arguedas. “En este mundo estoy [...] sobre un lomo de fuego [...] los astros son mi sangre [...]” (Arguedas, 1972, t. V: 220 y ss.). Esta unidad mimética del yo y el mundo cierra la visión metafísica de esta palabra poética y mitológica.✱

REFERENCIAS**1. Abraham, Karl**

1913. *Dreams and Myths. A Study in Race Psychology*. Nueva York, The Journal of Nervous and Mental Disease Publishing Company.

2. Apollinaire, Guillaume

2004. *The Cubist Painters*. Berkeley, Los Ángeles, University of California Press.

3. Arguedas, José María

1972. *Katatay*. En *Katatay y otros poemas. Uj jayllikunapas*. Instituto Nacional de Cultura. Serie textual 3. Editorial Ausonia. Lima.

4. Aristóteles

Poética.

5. Auerbach, Erich

1968. *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton, Princeton University Press.

6. Bacon, Francis

1620. *Novum Organum*.

7. Benjamin, Walter

1974. *Über den Begriff der Geschichte*. Fráncfort, Suhrkamp Verlag.

8. Cabrera, Lydia

2000. *El monte. Igbo. Finda. Ewe Orisha. Vitti Nfinda*. Miami, Ediciones Universal.

9. Clarke, John James

1994. *Voices of the Earth*. Nueva York, G. Braziller.

10. Cadogan, León

1951. Mitología en la zona guaraní. *América Indígena* 11 (3), pp. 195-207.

11. Eliade, Mircea

1998. [1963]. *Myth and Reality*. Long Grove, Illinois: Waveland Press.

12. Eliot, Thomas Stearns

2001. *The Waste Land*. Nueva York, Norton Co.

13. Freud, Sigmund

1986. *Briefe an Wilhelm Fliess 1877-1904*. [Ed. Jeffrey Moussiaeff Masson]. Fráncfort, Fischer Verlag.

14. Guimarães Rosa, João.

1984. *Grande sertão: Veredas*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira.

15. Harrison, Jane Ellen

1908. *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Londres. Cambridge University Press Warehouse.

16. Harrison, Jane Ellen

1912. [Revisado en 1927]. *Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion*. Londres. Cambridge, University Press.

17. Harrison, Jane Ellen

1918. *Ancient Art and Ritual*. Londres, Nueva York y Toronto, Oxford University Press.

18. Heinrich, Klaus

1981. *Dahlemer Vorlesungen. tertium datur. Eine religionsphilosophische Einführung in die Logik*. Fráncfort, Stroemfeld/Roter Stern.

19. Heinrich, Klaus

1983. *Vernunft und Mythos. Ausgewählte Texte*. Fráncfort, Fischer Verlag.

- 20. Herder, Johann Gottfried**
1991. *Briefe zur Beförderung der Humanität*. Fráncfort, Deutscher Klassiker Verlag.
- 21. Huamán, Carlos**
2004. *Pachachaca. Puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- 22. Jeanmaire, Henri**
1978. *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*. París, Payot.
- 23. Kahnweiler, Daniel-Henry**
1920. *Der Weg zum Cubismus*. Múnich, Delphin Verlag.
- 24. Klee, Paul**
1956. *Das Bildnerische Denken*. Basel y Stuttgart, Switzerland, Schwabe & Co. Verlag.
- 25. Klee, Paul**
1976. *Schriften, Rezensionen und Aufsätze*. Ostfildern, Colonia, DuMont Buchverlag.
- 26. Kurnitzky, Horst**
1974. *Triebstruktur des Geldes*.
- 27. León-Portilla, Miguel (ed.)**
1986. *Coloquios y doctrina cristiana. Los diálogos de 1524 dispuestos por fray Bernardino de Sahagún*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Fundación de Investigaciones Sociales.
- 28. Libro de Chilam Balam de Chumayel.**
1979. [Traducción del maya de Antonio Mediz Bolio]. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- 29. Lorenz, Günter**
1983. Diálogo com Guimarães Rosa. En *Guimarães Rosa*, ed. Eduardo F. Coutinho, pp. 62-100. Río de Janeiro, Civilização brasileira.
- 30. Malinowski, Bronislaw**
1948. *Magic, Science and Religion and Other Essays*. Boston, Beacon Press.
- 31. Mann, Thomas y Karl Kerényi**
1960. *Gesprach in Briefen*. Zúrich, Rhein-Verlag.
- 32. Mauss, Marcel**
1972. *A General Theory of Magic*. Londres y Nueva York, Routledge.
- 33. Müller, Karl Otfried**
1825. *Prolegomena zu einer Wissenschaftlichen Mythologie*. Gotinga, Vandenhoeck und Ruprecht.
- 34. Nietzsche, Friedrich**
1954. *Werke in drei Bänden*.
- 35. Orígenes**
1967. *Contre Celse*. [Edición de M. Borret]. París, Les Éditions du Cerf.
- 36. Otto, Walter F.**
1951. *Gesetz, Urbild und Mythos*. Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- 37. Otto, Walter F.**
1959. "Menschengestalt und Tanz". En *Die Gestalt und das Sein*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- 38. Platón**
Leyes.
- 39. Platón**
República.

■
40. Platón

Ion.

41. Plotinus

1988. *The Enneads*. [Traducción de Stephen MacKenna]. Nueva York, Larson Publications.

42. Radhakrishnan Sarvepalli

1973. *The Bhagavad Gita*. Nueva York, Harper and Rowe.

43. Reichel-Dolmatoff, Gerardo

1988. *Orfebrería y chamanismo*. Medellín, Cía. Litográfica Nacional.

44. Schaden, Egon

1994. *Aspectos fundamentales de la cultura guaraní*. Asunción, Universidad Católica.

45. Sereburá, Hipru, Rupawê, Serezabdi, Sereñimirãmi

1997. *Wamrême Za'ra, Nossa Palavra*. São Paulo, Editora Senac.

46. Subirats, Eduardo

1993. *El continente vacío*. Cali, Universidad de Cali.

47. Suhrawardi

1999. *The Philosophy of Illumination*. Provo, Utah, Brigham Young University Press.

48. The Book of Chilam Balam of Chumayel

1933. [ed. Ralf L. Roy]. Washington, Carnegie Institution.

49. Ulmer, Gregory L.

1983. The Object of Post-Criticism. En *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster, pp. 83-110. Washington, Bay Press.

50. Vernant, Jean-Pierre

1985. Die religiöse Erfahrung der Andersheit: Das Gorgogesicht. En *Faszination des Mythos*, comp. Renate Schlesier, pp. 399-420. Fráncfort, Stroemfeld/Roter Stern.