

LA RAÍZ DE LAS FORMAS

José Jiménez

Universidad Autónoma de Madrid

ABSTRACT

This article tries to demonstrate, theoretically, the common origin of the procedures of sensitive representation, from words and texts to forms, something that would constitute the field of the image. A field where is located the anthropological unity of the arts (not understood as a “system”, nor metaphysically). To do so, in the article it is followed a genealogical way, rebuilding the deployment of the parallel lines of *mimesis* in Classical Greece. *Mimesis* is a philosophical category usually translated in a reductive way as “imitation”, when its proper meaning is sensitive representation or, specifically, image. In conclusion: *image* as the *common root* of all forms of sensitive representation.

Key words: Word. Form. Body. Image. Mimesis.

RESUMEN

El artículo intenta mostrar, teóricamente, la raíz común de los diversos procedimientos de representación sensible, de las palabras y los textos a las formas, lo que constituiría en su conjunto el ámbito de *la imagen*. Un ámbito en el que se situaría la unidad antropológica (no entendida ni como “sistema”, ni metafísicamente) de las artes. Para ello se sigue una vía genealógica, reconstruyendo las líneas paralelas de despliegue de la *mímesis* en la Grecia clásica, una categoría usualmente traducida de forma reductiva como “imitación”, cuando su

sentido más propio es el de representación sensible o, específicamente, imagen. En definitiva: *imagen* como *raíz común* de todas las formas de representación sensible.

Palabras clave: Palabra. Forma. Cuerpo. Imagen. Mímesis.

Fecha de recepción: 2 de noviembre de 2016.

Fecha de aceptación: 30 de noviembre de 2016.

La palabra se desliza, o vuela, en busca de la materialidad. Las distintas manifestaciones de la *poesía visual* brotan, todas ellas, de un sueño de expansión de la forma, de una voluntad de crecimiento del sentido.

¿Cuál es su raíz...? En una primera instancia, *el carácter corporal de las letras* que, en sus formas abstractas, encierran una dimensión representativa transcendida. Los pictogramas, las escrituras jeroglíficas, desvelan las formas que los signos alfabéticos esconden.

Ya el lenguaje tipográfico restituye esa dimensión: los tipos de imprenta son "cuerpos". Los signos expandidos en los soportes más diversos: el papel, el lienzo, el mural, o la pantalla electrónica presentan una forma, a la vez que una plasmación de sentidos.

El trazo de la escritura, la grafía, comparte una misma entraña común con la pintura. Lo advertimos claramente, por ejemplo, con las versiones pictorialistas de la caligrafía japonesa, tan cercanas por otra parte a las formas libres y gestuales del expresionismo abstracto americano.

En la cultura de Occidente, el ascetismo formal del alfabeto signico no elimina completamente su dimensión formal, y así pintores y poetas buscan en la proximidad del signo la frontera última de toda expresión, la visualización del sentido.

Ese impulso animó, de manera particularmente intensa, el horizonte estético de las vanguardias artísticas del siglo veinte. Paul Klee dió consistencia pictórica al lenguaje, convirtiéndolo en uno de los ejes de su obra en lo que llamó "cuadros poemas".

Y, en un proceso convergente, desde la "orilla" literaria, Guillaume Apollinaire en uno de sus "caligramas", en *Fumées (Humos)*, reconstruía invirtiendo irónicamente su fluido ascensional, la cadencia en forma de cascada del humo de la pipa:

Et je fu

m

e

du

ta

bac

de

ZoNE

"y fumo tabaco de zoNA".

En esa voluntad de transgresión de los géneros, de síntesis de escritura y visualización, que constituye uno de los ejes estéticos de las vanguardias artísticas que hoy llamamos *históricas*, el lenguaje se hace *cuerpo*. Y la visión reconstruye una entraña formal en el propio perfil de la grafía, de las letras, que permanece invisible en los usos meramente comunicativos de la palabra.

Hemos dado, por tanto, un paso verdaderamente importante: *las letras son cuerpos, como* las formas de la pintura o la escultura. Pero vayamos más allá: si letras y formas son comparables en su materialidad, ¿podemos hablar de una *raíz común* de ambas?

El *como* de la comparación no significa identidad, sino semejanza. La corporalidad de los signos lingüísticos es distinta de la que poseen las formas plásticas porque en el primer caso hay una normatividad objetiva, un código o sistema, del que estos dependen, mientras que en el segundo la génesis formal es enteramente abierta, con independencia de las convenciones estilísticas.

Lo decisivo en la poesía visual es que significa, transmite sentidos, ateniéndose a las estructuras del lenguaje natural en que se formula. E incluso más: su expansión visual, las formas que hace nacer, están indisolublemente unidas a los campos semánticos y pragmáticos de ese lenguaje.

Hay, por lo tanto, un límite infranqueable que diferencia la corporalidad formal de la escritura de la que podemos encontrar en la expresión plástica. Pero aun así, a pesar de esa diferencia, creo que podemos hablar de *una raíz común* a ambas.

Esa raíz común está constituida por *el cuerpo humano*, estructura biológica homogénea de toda la especie, y depósito último de todas las proyecciones formales y simbólicas que el ser humano despliega en su dinámica cultural. *La poesía visual es expansión formal de la palabra*, es cuerpo y materia, como la forma plástica. *Es imagen*, en un sentido dual, de desdoblamiento, inscrita a la vez en los signos lingüísticos y en su expansión formal.

Es esa *raíz común* la que explica la convergencia estética de las distintas artes, a pesar de sus diferencias expresivas o semióticas. Y la que hace también posible *la traducción*, la comunicación de sentidos, tanto entre las distintas artes como entre las diversas culturas humanas.

El pensamiento moderno, ya sea en la filosofía: con Nietzsche, pero también con los planteamientos fenomenológicos de Edmund Husserl y Maurice Merleau-Ponty, o en el psicoanálisis, a partir de Sigmund Freud, ha insistido en ese papel del cuerpo como depósito de las formas. Toda manifestación expresiva tiene su raíz en el cuerpo.

Y aún más: desde el cuerpo, las formas proyectan su significación en el mundo, que para los seres humanos se configura como un ámbito de significación y sentidos, como texto: lo que llamamos *mundo* es *un texto*. La escritura y los signos van más allá de la escritura, instauran un mundo, en el que nos reconocemos o nos sentimos perdidos. Dan curso a la vida y a las distintas formas de experiencia.

En un texto escrito hacia 1952, pero que permaneció inédito y sólo se publicó póstumamente en 1969 (Gallimard, Paris) con el título *La prose du monde* [*La prosa del mundo*], Maurice Merleau-Ponty alcanza una de las formulaciones más lúcidas de lo que sería una prolongación de la teoría de la expresión, en sus distintas modulaciones, hacia una teoría (expresiva) de la vida humana, de la cultura y la historia. Así presentaba su trabajo:

“La gran prosa es el arte de captar un sentido que no había sido nunca objetivado hasta entonces y de hacerlo accesible a todos los que hablan la misma lengua. Un escritor no sobrevive cuando ya no es capaz de fundar así una universalidad nueva, y de comunicar en el riesgo. Nos parece que se podría decir también de las otras instituciones que han cesado de vivir cuando se muestran incapaces de sostener una poesía de las relaciones humanas, es decir la llamada de cada libertad a todas las otras. Hegel decía que el Estado romano es la *prosa del mundo*. Nosotros titularemos *Introducción a la prosa del mundo* este trabajo que debería, al elaborar la categoría de prosa, darle, más allá de la literatura, una significación sociológica.” (Merleau-Ponty, 1969, IV-V).

Y es que, como después indica,

“el lenguaje se parece en todo caso a las cosas y a las ideas que expresa, es el forro del ser, y no se conciben cosas o ideas que vengan al mundo sin palabras. Ya sea mítico o inteligible, hay un lugar donde todo lo que es o lo que será, se prepara al mismo tiempo para ser dicho.” (Merleau-Ponty, 1969, 10-11).

La proyección del lenguaje en las formas. Y de las formas en el lenguaje. Incluso desde un punto de vista paleontológico, como nos hizo ver André Leroi-Gourhan, la grafía y la forma visual presentarían el mismo origen. La tecnicidad bipolar que se manifiesta en numerosos vertebrados se concreta en los antropoides en la formación de dos parejas funcionales (mano-útil y cara-lenguaje), que hacen intervenir en primera línea el movimiento de la mano y de la cara en el moldeado del pensamiento en instrumentos de acción material y en símbolos sonoros.

Con el "homo sapiens", aunque la mano sigue fabricando instrumentos, es utilizada también para las representaciones *gráficas*, signos y formas, que provendrían por tanto de una misma vía.

Según Leroi-Gourhan, en el proceso evolutivo de la especie acabaría constituyéndose una pareja intelectual de funciones integradas: *fonación-grafía*, raíz del desarrollo de dos lenguajes diversos, el *auditivo* y el *visual*.

La fuerza expresiva de la cultura audiovisual de nuestro tiempo radicaría precisamente en su capacidad para reunir, *a través de la tecnología*, lo disperso en ese curso del tiempo en el que la independencia de la escritura dio soporte a la palabra abstracta, independizada del sonido.

Un fenómeno que se presenta todavía más profundo y enriquecedor en los soportes multimedia y en las perspectivas sinestésicas y ampliadoras de las capacidades sensitivas y mentales que hace viables, naturalmente no sin problemas o contradicciones, la revolución cibernética hoy en curso. Todo apunta a un horizonte cultural de restauración de la unidad antropológica de las formas y modalidades expresivas.

La expansión del sentido brota del cuerpo, pero adquiere vida propia, *forma*. Para caracterizar lo que hay "por debajo", esa raíz antropológica común de las artes y las experiencias estéticas que no niega ni elimina su pluralidad, he empleado en mis escritos la categoría de *imagen*, entendida en un sentido filosófico, y cuyo alcance me gustaría delimitar en esta ocasión, al menos de forma sintética.

Entiendo las imágenes como formas simbólicas de conocimiento e identidad que se forjan en las distintas culturas humanas para estructurar espacios de sentido, y que circulan a través de distintas vías expresivas o "lenguajes" (utilizando ahora el término en un sentido analógico).

Desde el grado cero, el balbuceo de la expresión, a la más compleja riqueza y densidad formal, el mundo humano es un mundo de símbolos, de *imágenes*.

Por su potencia representativa, en no pocas ocasiones se han situado las imágenes más allá de este mundo, por encima de lo sensible. Pero, desde esa radicalidad de lo corpóreo en donde brotan, las imágenes son un puente tendido entre la fugacidad de nuestra vida y su anhelo de perduración.

Las imágenes enlazan lo transitorio de cualquier experiencia humana, fugaz e irrepetible, con un espejo de reconocimiento, de sentido, que intensifica esa experiencia y la proyecta en el camino de la perduración.

Las imágenes se configuran como una *experiencia de superación de los límites*, utilizando como material precisamente lo más limitado: la carnalidad, el cuerpo, las formas, de este mundo fugaz de realidades sensibles.

Es en ese universo corpóreo y material, en ese casi siempre inaprehensible *reino de la imagen*, donde se encuentra realmente la transcendencia del tiempo, la unidad de la vida y la muerte.

Si queremos rastrear genealógicamente la aparición de una concepción filosófica de la imagen, inevitablemente tenemos que remitirnos a la cultura griega antigua, al contexto de surgimiento y desarrollo de lo que los griegos llamaron *mímesis*, de donde brota toda la carga de aceptación positiva del espacio de la representación sensible, en general, y del arte, en particular, en nuestra tradición de cultura.

Lo que se aceptó primero en la vida de las ciudades griegas: el aprecio de la forma como tal, el valor cultural del simulacro, acabaría después adquiriendo un alcance todavía mayor gracias a su fundamentación teórica, filosófica. Pero primero es la vida, la experiencia. Y así parecen testimoniarlo los datos historiográficos. Hacia finales del siglo VI a. C. se habría producido un cambio capital en la representación, estableciendo una afinidad entre las imágenes de dioses y hombres, basada no ya en la evocación o el parentesco, sino *en la forma* entendida en un sentido general.

La consecuencia fundamental de ese cambio supuso dejar de valorar la imagen por su fuerza de evocación, para pasar a juzgarla en términos de *perfección*. La imagen había adquirido peso, validez, en cuanto tal, y precisamente con todas sus características de simulacro, de apariencia.

El propio término "forma" (*eídos*) es uno de los conceptos más importantes de la filosofía griega. Aunque se ha llegado a decir que el término, igual que otros, lo tomaron los filósofos de la práctica de las artes, me parece más preciso pensar que en este punto se habría producido un caso más de esa profunda intercomunicación entre el lenguaje teórico naciente, impregnado de términos relacionados con la visualización, y los diversos procesos de representación sensible que terminarían desempeñando una función pública de gran relieve en las *póleis* griegas de la época clásica.

La consolidación cultural del valor de la imagen en cuanto tal tuvo como correlato la afirmación de un nuevo tipo social, el de los especialistas de la *mímesis*, que comprendía a todos aquellos que poseían una *téchne mimetiké*. Los términos que indican la pintura: *grafiké* y la música: *mousiké*, son en origen adjetivos femeninos, que sobreentienden el sustantivo *téchne*,

en el sentido de profesión. Empédocles llama a los pintores “*technitai* bien amaestrados por la sabiduría”. Píndaro habla de *construir* los propios himnos.

Una vez más, los datos temporales coinciden. Hacia el siglo VI a. C., los ceramistas, pintores y escultores empezaron a dedicarse a firmar algunas de sus obras, paso revolucionario en la historia de lo que después se llamó “arte”, que proclama el reconocimiento del artista como individuo (exactamente igual que el poeta lírico). El renombre, la fama y la riqueza, de que gozaron los pintores y escultores griegos, en nada inferiores a los de los poetas, muestra de manera fehaciente que la valoración autónoma, estética, de la forma, de las imágenes, se convirtió en algo generalizado, en *un hecho de cultura*, en el sentido antropológico del término.

Si resulta en todo caso excesivo identificar a quienes los griegos llamaban *technítes* con quienes hoy llamamos “artista”, como sin embargo tantas veces se ha hecho, parece estar fuera de duda que los griegos de la época clásica veían una similitud, un nexo común, en la *téchne* que cualificaba a quienes se dedicaban a actividades a primera vista tan diversas como la poesía, la música, la danza, el teatro, la pintura, la escultura y, hasta cierto punto, la retórica y la arquitectura. Aunque no se presente todavía con los rasgos estructurales de un “sistema”, algo que no sucederá sino hasta los tiempos modernos, es preciso subrayar que en la Grecia clásica, además de valorar en sí mismo el universo de la imagen, se produjo por vez primera la idea de la convergencia o similitud formal de todas las prácticas de la representación sensible, independientemente de sus diferencias expresivas o semióticas. Todo este proceso terminará produciendo nada más y nada menos que *la institucionalización cultural de esa práctica de la representación*, que pasaría así a formar parte de la *paideia*, de la idea de educación o formación del ciudadano.

Lo que confiere unidad a ese conjunto de prácticas, diferentes en sus soportes materiales y en sus procedimientos expresivos, es que en todos los casos implicaban *una producción de imágenes*, en el sentido de ficción, de simulacro. Es decir, la *mimesis*, en el sentido del término que he intentado ir desvelando.

Será con la filosofía, con Platón y Aristóteles, cuando se formule por vez primera una teoría general de “la imagen”. Algo que, insisto en ello, tiene lugar *post factum*, como elaboración en el universo teórico de la filosofía de una interpretación del funcionamiento de la imagen, algo que habría vivido su propio proceso de constitución y práctica en Grecia *al menos desde el siglo VI a. C.*

Antes, incluso, de Platón y Aristóteles se dieron pasos, si bien quizás

circunstanciales, en esa dirección. Por su transcendencia posterior, habría que mencionar en primer lugar al poeta Simónides de Ceos (556 - 468 a. C.), autor de una comparación entre la filosofía y la pintura que habría de convertirse en uno de los tópicos centrales de la tradición humanista. Simónides, dice Plutarco (*Ae. Glor. Athen.*, 346f; *Quaest. Conviv.* 748a), "llama a la pintura una poesía silenciosa y a la poesía una pintura que habla (*zografian lalousan*), porque las acciones que el pintor quiere hacer ver en el momento de producirse, las palabras las relatan y las describen una vez producidas".

Se atribuye también al mismo Simónides (*Fr.* 190b) la siguiente afirmación: "La palabra es la imagen (*eikón*) de las acciones". Una formulación que subraya el carácter *mimético* que los griegos atribuían a los nuevos géneros literarios. El término *eikón*, empleado por Simónides, tiene ya después, en el siglo IV a. C., como por ejemplo se puede ver en Platón, un valor técnico y designa la imagen representativa en su materialidad (por ejemplo, una estatua).

Deben considerarse igualmente pasos hacia la teoría filosófica de la *mimesis* los que tienen lugar en el marco de lo que se conoce como concepción alegórica de la poesía, que despoja a ésta de su carácter tradicional de "don divino" y la concibe en términos racionalistas. El que se considera su fundador, Teágenes de Reggio, la formula a fines del siglo VI a. C. como un intento de racionalizar el mito y de explicar los absurdos de la mitología como una simple apariencia (*dokein*) de la realidad racional y concreta. En la misma Atenas, lo que quizás resulta más decisivo como anticipo de la teoría platónica, Anaxágoras interpreta la poesía como apariencia exterior y simbólica de la realidad concreta: "lo que aparece no es más que una visión de lo invisible". Y así, para él, la diosa Iris no es otra cosa que la imagen del arco iris.

No obstante, en mi opinión, el precedente decisivo, que explica tanto los aspectos reactivos como la importancia que Platón concede a la reflexión sobre la *téchne mimetiké* en el marco de su filosofía, es el de los sofistas. Son en realidad ellos, los sofistas, quienes nos transmiten de un modo más completo y coherente los puntos de vista principales que sustentaban el valor y aprecio que los griegos de la época clásica concedían a los diversos tipos de *mimesis*. Son ellos los que ponen en relación la *mimesis* no sólo con los sentidos y la apariencia, sino con *el placer*, haciéndonos de este modo entender hasta qué punto la imagen había alcanzado una plena autonomía de sentidos.

Se atribuye, por ejemplo, a Isócrates (*Panegyricus*, 40) la distinción entre dos tipos de *téchnai*: las que servían para las necesidades de la vida y las que producían placer (*hedoné*). Otro

rétor sofista, Alcídamente de Elaia (s. IV a. C.), abunda en la misma idea: "Estos objetos son representaciones (*mimémata*) de los cuerpos reales y proporcionan el placer de la contemplación, pero ninguna utilidad procuran a la vida de los hombres." (*Oratio de sophistis*, 10).

Lo sofistas no sólo relacionaron la *mímesis* con el placer, sino con un tipo de placer especial: sensual, pero elevado, refinado, subrayando el papel de la vista y el oído como sentidos nobles, algo que constituye un elemento central en la valoración y estima que los griegos de la época clásica concedían a la representación y el goce estético por ella proporcionada. En relación con este punto, resulta capital que fuera dentro de su marco teórico donde apareciera la primera definición abstracta, categorial, de la belleza (*tò kalón*), una definición sensualista y hedonista, que se suele atribuir a Gorgias, y que aparece recogida en uno de los primeros diálogos de Platón (*Hípias mayor*, 298 a): "la belleza es lo que produce placer por medio del oído y de la vista".

Las formulaciones de Gorgias (s. V - s. IV a. C.) sobre la *téchnē mimetiké* fueron, sin duda, las más influyentes y decisivas, las que mejor conceptualizaban en un plano teórico los motivos del aprecio de los griegos por la producción de imágenes. En el *Elogio de Helena* (*Frag.* B 11, Diels), Gorgias muestra en un brillante ejercicio retórico y literario la ductilidad y ambivalencia de la palabra, cómo puede ésta servir para una finalidad y/o para la contraria, para vituperar o para alabar. Pero, sobre todo, Gorgias destaca la fuerza de la palabra: "La palabra (*lógos*) es un poderoso soberano que, con un cuerpo pequeñísimo y totalmente invisible, lleva a cabo acciones muy divinas; en efecto, puede hacer cesar el miedo, suprimir el dolor, infundir alegría y acrecentar la compasión." Es decir, el uso de la palabra, del *lógos*, en la retórica y en los distintos tipos de poesía mimética, es capaz de arrastrar el juicio del oyente/espectador, produciendo en él las formas más variadas de ilusión.

Obviamente, hay aquí un punto de conexión con los usos ambiguos de la palabra en la época arcaica, donde ésta aparecía, como patrimonio de la poesía, la adivinación y el ritual. Pero lo decisivo es que en ese otro momento: en el paso del s. V al s. IV, Gorgias pone en relación esos usos de la palabra ya no con un don de la divinidad, sino con la utilización de una *téchnē*. Y así, indica sobre la poesía en general: "la poesía toda la considero y llamo palabra con metro". Si la retórica y la poesía excitan el ánimo *a través de la palabra*, la pintura y la escultura producen placer a la vista *por medio de la perfección formal*: "los pintores, cuando a partir de muchos colores y volúmenes llegan a dar perfecta forma a un solo cuerpo y a una sola figura, deleitan la vista; la creación de estatuas humanas y el tallado de esculturas divinas

procuran un placentero espectáculo a los ojos." En un mismo contexto teórico, conceptual, vemos cómo se establece un paralelismo entre los usos de *la palabra* y los usos de *la forma*, puestos en ambos casos al servicio de la obtención de un tipo específico de placer, *el placer estético*.

La reflexión de los sofistas nos permite comprender las raíces culturales profundas de la gran expansión de la representación en el mundo griego, que podamos hablar con precisión para referirnos a ello de *invención del arte*. La autonomía expresiva de palabra y forma propicia el placer de los receptores, que a través de ellas, formas y palabras, reciben reelaborados estéticamente los ideales de cultura, los sueños y necesidades, de aquel mundo, tan distante en el tiempo y sin embargo tan próximo a nosotros en su valoración del universo de la imagen.

Hay, todavía, un último aspecto decisivo. Al concebir en esos términos la autonomía de formas y palabras, los sofistas sacaban a la luz el carácter de ilusión, de apariencia, de ficción, de todo el universo de la imagen, formulando coherentemente la consecuencia lógica: en el terreno de la *mimesis*, la perfección se alcanza cuando el engaño, la ilusión de realidad, son más plenos. Esta idea, que sustenta el carácter "ilusionista", propiciador de la ilusión de verdad en toda representación, uno de los ejes centrales de todas las prácticas "artísticas" en Grecia, fue también conceptualmente formulada por los sofistas. Por ejemplo, en el relativamente amplio escrito anónimo que ha llegado hasta nosotros con el título de *Dialexeis* o *Dissoi lógoi* (3, 10), se dice: "en la tragedia y la pintura, quien más engañe haciendo cosas semejantes a las verdaderas, es el mejor."

Son estos antecedentes los que nos permiten comprender en profundidad el rechazo en Platón, en la filosofía naciente, de toda forma de *mimesis*, de todo proceso de representación sensible. Al formular el ideal racionalista de precisión del *lógos* (pensamiento-lenguaje), que fundamenta la filosofía, Platón rechaza todos los usos ambiguos de la palabra y la representación, tanto los arcaicos, ligados a un pensamiento mítico, como los que para él son actuales, ligados a la utilización de una *téchne mimetiké*. La causa profunda de ello es ese engaño, la ilusión de realidad, que propician tanto la ambigüedad del uso arcaico de la palabra como el empleo mimético de palabras y formas, que se apropian del oyente/espectador, suscitando en él una especie de encantamiento, y provocando su pérdida de control racional.

Y, todavía más, ese cultivo del engaño, de la ilusión, provoca el alejamiento de *la verdad* que, caracterizada ahora ya con la precisión racional del nuevo *lógos* filosófico, lejos del carácter sinuoso y cambiante de la *aléxeia [verdad]* arcaica, ha de constituir junto con *el bien* el

ideal de vida del sabio. Poetas y sofistas, pintores y escultores, son objeto del mismo rechazo, por propiciar a través de *la producción y el empleo de imágenes* un ideal de vida alternativo al riguroso y ascético ideal de vida del filósofo.

Antes de impugnar de modo inmediato ese rigorismo platónico que le lleva al tajante rechazo de la imagen, debemos extender la consideración a nuestro propio contexto cultural, este mundo sobrecargado de imágenes, en un grado de proliferación que nunca Platón hubiera podido llegar a sospechar. *La imagen es siempre*, en sí misma, constitutivamente, *ambivalente, dual*. Por eso, sólo desde el pensamiento crítico y la filosofía, o desde la práctica artística, tal y como ésta se ha llegado a configurar en nuestro mundo, es posible (y deseable) mostrar y analizar los distintos usos y modulaciones de la imagen, su empleo como elemento de alienación, de alejamiento de la verdad, de recubrimiento de la injusticia, o, al contrario, su utilización en la búsqueda de la verdad y la justicia: siempre dentro del propio universo de la imagen.

Platón descalificó globalmente el espacio de la *mimesis* como el universo de la *apariencia*, de la ilusión de realidad, frente al dominio filosófico de la verdad. La misma posición de descalificación mantendrá frente a la idea de los sofistas de una *téchne* pragmática, igualmente “apariencial” o persuasiva, del discurso. La única *téchne* viable para Platón, esto es, conciliable con la directriz de todo su pensamiento: la búsqueda filosófica de la verdad, es la que propicia precisamente el conocimiento filosófico de la verdad, el *lógos* filosófico. Platón acude a lo que parece ser un refrán para expresar nítidamente su posición, en *Fedro*, 260 e: "Una auténtica *téchne* de la palabra -dice el Lacedemonio- que no esté ligada a la verdad ni existe, ni habrá de existir jamás."

Habrà que esperar a Aristóteles para que, partiendo del principio de la aceptación de la misma dignidad antropológica en la *téchne* y en la *teoría*, sea finalmente posible la conciliación (teórica, filosófica) de dos tipos diferentes de *verdad*: la verdad teórica de la filosofía y la “verdad” estética de la imagen, expresada en la categoría de la *verosimilitud* y en el espacio ontológico de la posibilidad, junto a la de cualquier otro razonamiento práctico.

Es en la *Poética* de Aristóteles donde nuestra tradición de cultura registra por vez primera la capacidad de la literatura para *ampliar el mundo*, situándola en la dimensión ontológica de la *posibilidad*. Para Aristóteles, no es el lenguaje empleado lo que permite establecer las diferencias entre los *textos*, entre un texto histórico y otro poético, por ejemplo. La diferencia residiría en sus distintos criterios de articulación, en la medida en que el texto histórico hace operar su lenguaje sobre la *realidad actual*, efectiva, en tanto que el texto poético lo hace sobre

una *realidad potencial*, en la dimensión de lo *posible*. Según Aristóteles, “el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa” (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa). La diferencia está en que “uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder” (*Poét.*, 1451 b).

El texto poético (literario) es una unidad articulada, en la que la reproducción de las acciones humanas sigue un criterio compositivo: la estructura de las acciones (*Poét.*, 1450 a). Y dicho criterio atiende centralmente a la *verosimilitud*, ya que la literatura no está concernida ni por los usos pragmáticos del concepto *verdad*, característicos de la vida cotidiana, ni por su uso lógico o teórico en los diferentes contextos del saber, a no ser como apropiación y circulación de esos elementos en el texto literario.

Como dice Aristóteles, no corresponde al poeta “decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad” (*Poét.*, 1451 a). No se trata, por tanto, de una posibilidad genérica o no determinada: *la posibilidad poética, literaria*, se sitúa en esa dimensión intermedia entre verdad y falsedad que es la verosimilitud.

Ello entraña dos consecuencias. En primer lugar, los criterios de articulación del texto son establecidos autónomamente, en virtud de las exigencias del propio texto: y eso supone tener en cuenta *la primacía de la ficción* en los textos literarios. La segunda consecuencia está explícitamente señalada en la misma *Poética* (1461 b): “En orden a la poesía, es preferible lo imposible convincente a lo posible increíble.” Es decir, el escritor debe atender, por encima incluso de la imposibilidad (actual, efectiva) de los elementos que articula *verosimilmente* en el texto, a su *credibilidad* (esto es: a su *potencialidad*). Lo que, en definitiva, caracteriza como tal a un texto poético, es la síntesis de *verosimilitud* y *posibilidad*.

El *salto* estético de la literatura es una operación de transformación de los usos sociales objetivos del lenguaje en un *uso ficticio*, o mejor aún: *ficcional*, gracias a la cual el lenguaje literario articulado como *texto* vuelve a nosotros transmitiéndonos una experiencia de la vida y los sentidos más intensa, más elaborada, que la que se alcanzaría en la materialidad inmediata del vivir.

Y es que convertida ya en práctica alfabética, la poesía había perdido definitivamente su rango como vía de conocimiento “desvelado” por los dioses, para dar paso al conocimiento teórico y laico de la filosofía. Pero con ello se ubicaba, desde el plano del lenguaje, en ese universo de la producción de imágenes: de la palabra y el texto a la forma, que terminaría siendo considerado, desde la propia filosofía, a partir de Aristóteles, equivalente en su importancia antropológica a ella misma. *El universo de la imagen* había nacido

como vía humana de inmersión en lo posible, como espacio virtual de cuestionamiento y ampliación de la realidad.

A través de toda una serie de pasos y de transformaciones históricas de gran calado, este universo de la *mimesis*, de la producción y aceptación cultural de las imágenes, de la representación sensible, acabaría dando lugar ya en el mundo moderno a la formación del *sistema* de las artes, con la idea de especificidad y convergencia que caracteriza dicho sistema, en cuyo trasfondo se situaría esa *raíz común de las formas* cuyo sentido venimos persiguiendo. Es decir, en el contexto histórico de lo que hoy llamamos los albores de *la época moderna*, esto es: del siglo XV al siglo XVIII en Europa, las artes aparecen como un producto *mimético* o *representacional*.

Articuladas, con sus distintos medios expresivos, sobre un modo de actuar que posibilita considerar acciones o fenómenos "ausentes", no reales en un sentido efectivo, como "presentes", dotándolos de una "apariencia" de verdad, de una necesidad interna o verosimilitud. Ese modo de actuar o procedimiento común: la *mimesis*, requiere la aceptación cultural de un tipo de engaño, de ficción, que produce en nosotros una experiencia de placer determinada, el placer estético. En conclusión, *la unidad de las artes es un producto institucional de nuestra tradición de cultura*.

Lo que constituye nuestro "sentido común" estético tiende a "ver" esa unidad de las artes como algo que ha sido así "desde siempre". Pero los datos de nuestra historia cultural que lo desmienten son muy numerosos. Hubo, por ejemplo, importantes periodos en la historia cultural en que la novela, la música instrumental y la pintura sobre lienzo o no existieron o no tuvieron verdadera importancia. Por otra parte, el soneto, el poema épico, las vidrieras y los mosaicos, los frescos y las iluminaciones, la pintura en vasos y la tapicería, los bajorrelieves y la alfarería... han sido artes 'mayores' en unos tiempos y de una manera muy distinta a la nuestra. El arte del jardín ha perdido su *status* de 'bella arte' desde el siglo XVIII.

En consecuencia, la idea de un mantenimiento *ad aeternum* de los distintos géneros y prácticas artísticas, de los criterios tradicionales de clasificación de las distintas actividades artísticas, *no tiene la más mínima consistencia*.

En nuestros días, impregnado todo nuestro universo cultural de *la expansión envolvente de la tecnología*, viviendo *una auténtica revolución digital*, seguimos hablando de "arte". Pero también ahora resultaría impropio hacerlo remitiéndonos a "un sistema" que ya no existe, a una reunión académica de actividades y prácticas de representación autónomas y diferenciadas. El término "arte", lleno de una nueva vitalidad, remite hoy a *una mezcla, una*

síntesis, un mestizaje. Lo mismo que el mundo en el que vivimos, cada vez intensamente más mestizo.

Las artes viven y mueren, sus límites son cambiantes, como también lo son las funciones y el lugar que ocupan en un marco específico de cultura. Las cambiantes divisiones entre distintos tipos de artes, o entre artes “menores” o “mayores”, de las que tantos ejemplos podríamos dar en la historia de nuestra cultura, son, en el fondo, *arbitrarias* y están sujetas a un proceso de cambio continuo, por otra parte similar al que se experimenta en la vida y en las culturas humanas en un sentido general. *Arbitrarias*: en el sentido de *una arbitrariedad* que brota, en su plano más profundo, del propio universo de la representación, de *la imagen*, que forma *su raíz común*.

Este punto, y con ello llego a mi conclusión, es decisivo. Porque sería, precisamente, *la arbitrariedad de la imagen*, su *carácter convencional*, que constituye el nexo de los distintos tipos de *mímesis*, de las diversas disciplinas artísticas, lo que permite concebir *la unidad antropológica de las artes*, sin hacerla depender de una única raíz expresiva o de la idea de sistema, con la fuerte carga metafísica que estas dos últimas posibilidades suponen.

Se haría así factible nuestra propia inserción en una cadena de transmisión cultural que, con matices y variaciones, acepta desde la Grecia antigua la validez universal del procedimiento mimético, que asegura la *unidad institucional, cultural, de las artes*, sobre la base de la unidad de su efecto. El *efecto estético* que genera la *ficción verosímil de una o múltiples imágenes de plenitud (o de contra-plenitud)*: piensen, por ejemplo, en los universos estéticos de Samuel Beckett, o de Fernando Pessoa), con las que nos vemos sensible y cognoscitivamente confrontados.

BIBLIOGRAFÍA

- Jiménez, José (1982): *El ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama. [Trad. al italiano: *L'angelo caduto*. Milano, Hestia Edizioni, 1999]. 2ª edición ampliada, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2007.
- Jiménez, José (1986): *Imágenes del hombre. Fundamentos de Estética*, Madrid, Tecnos (Colección «Metrópolis»). Nueva edición: Madrid, Tecnos (Colección «neoMetrópolis»), 2017.
- Jiménez, José (1993): *Cuerpo y Tiempo. La imagen de la metamorfosis*, Barcelona, Destino.
- Jiménez, José (2002): *Teoría del arte*, Madrid, Tecnos - Alianza Editorial (Colección «neoMetrópolis»). [Trad. al italiano: *Teoría dell'arte*, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2007]. [Trad. al euskera: *Artearen teoria*, Bilbao, Servicio Editorial Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitateko Zerbitzua, 2010].
- Leroi-Gourhan, André (1964): *Le Geste et la Parole, I, Technique et langage*, Paris, Albin Michel.
- Leroi-Gourhan, André (1965): *Le Geste et la Parole, II, La Mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel.
- Merleau-Ponty, Maurice (1969): *La prose du monde*, texte établi et présenté par Claude Lefort, Paris, Gallimard. Las citas corresponden a la edición francesa. (Trad. española de Francisco Pérez Gutiérrez, Madrid, Taurus, 1971).



SOBRE EL AUTOR

José Jiménez

José Jiménez es Catedrático de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad Autónoma de Madrid.

Página web: <http://www.inmaterial.com/jjimenez/>

Blog, CUERPO Y TIEMPO: <http://josejimenezcuerpoytiempo.blogspot.com/>

Contact information: Departamento de Filosofía. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Madrid. Avenida Francisco Tomás y Valiente 1, 28049-Madrid. Spain.

Tfno.: 34 91 4975152. E-mail: jose.jimenez@uam.es .