

## Mímesis y sujeto estético

### Trabajo de Historia de las ideas estéticas

#### RESUMEN

Este trabajo constituye un esfuerzo por esclarecer la cuestión de la «representación» en su marco de generalidad más amplio: la cognición humana. Para ello, se aborda desde una disciplina intelectual cuyo objeto de estudio posee una particularidad entre los objetos de conocimiento habituales: la implicación integral del sistema cognitivo en la determinación y construcción misma de su objeto de estudio, paralela y simultáneamente al avance inquisitivo del conocimiento humano sobre sí mismo y lo que es capaz de comprender. Esta es la disciplina filosófica de la reflexión estética. Se separa de la noción «arte» y de toda codificación discursiva o representación cultural la noción «estética», entendiendo esta última como una función epistémica primaria para señalar, de forma amplia, este proceso de desarrollo epistémico acerca de lo hay dispuesto como condición de posibilidad de comprensión.

#### ABSTRACT

This work is an effort to clarify the question of «representation» in its broadest general framework: human cognition. It is carried out through an intellectual discipline whose object of study has a particularity among the objects of knowledge of other disciplinary objects of study: the integral involvement of the cognitive system in the discernment and construction of its object of study, parallel to the development and inquisitive advancement of human knowledge about itself and what it is capable of understanding. This is the philosophical discipline of aesthetic reflection. The notion of «aesthetics» is separated from the notion of «art» and from all discursive codification or cultural representation, the latter being understood as a primary epistemic function to broadly indicate this process of epistemic development regarding what is available as a condition of possibility for understanding.

## ÍNDICE

- 0. INTRODUCCIÓN**
- 1. EL PROBLEMA DE LA MÍMESIS EN ESTÉTICA**
  - 1.1. REVISIÓN CRÍTICA DEL CONCEPTO EN ESTÉTICA ANALÍTICA**
  - 1.2. LA MÍMESIS COMO PRODUCCIÓN SIMBÓLICA NO-LINGÜÍSTICA**
- 2. EL SUJETO ESTÉTICO: GÉNESIS Y ESTRUCTURA**
  - 2.1. DEFINICIÓN TÉCNICA**
  - 2.2. ARGUMENTO EPISTÉMICO-BIOLÓGICO**
  - 2.3. EJEMPLIFICACIÓN**
- 3. LA IMPOSIBILIDAD DE LA MÍMESIS COMO FUNCIÓN SIMBÓLICA INTERSUBJETIVA**
  - 3.1. DEMOSTRACIÓN DE LA IMPOSIBILIDAD ESTRUCTURAL DE LA MÍMESIS COMO FUNCIÓN SIMBÓLICA INTERSUBJETIVA**
- 4. CONCLUSIONES**
- 5. BIBLIOGRAFÍA**

## 0. INTRODUCCIÓN

He tratado de acotar todo el desarrollo de este texto a la cuestión de la «representación», girando entorno a dos conceptos: el de «mímesis», ya inserto en la literatura filosófica, y el de «sujeto estético», ya introducido en mi Trabajo de fin de Grado de Filosofía (TFG) titulado *La irreductibilidad del arte*. La cuestión de la *representación*, pensada desde la reflexión estética, me ha llevado a centrarme —desde y durante la redacción del TFG— en una investigación independiente y, tal vez, excesivamente ambiciosa. La motivación que he encontrado en la idea de la representación entendida en su marco más general como una función de la cognición humana y no meramente como una categoría artística responde a una inquietud sistemática: la insistente idea de que la *mímesis*, en tanto que noción heredada, puede no ser un concepto operativo para pensar la «experiencia estética», si se la mantiene anclada a sus funciones representacionales tradicionales y, por tanto, no informada epistemológica y científicamente.

Es por esto que, en el presente trabajo empleo nociones conocidas en la tradición filosófica —y fuera de la tradición filosófica—, pero el ímpetu por escribir me ha impedido salir de una arquitectura conceptual propia y, en ocasiones espero que no demasiado oscura o artificiosa. No tiene sentido para mí pasar revista de por qué el arte es infalsificable, remitiendo a las preocupaciones de Walter Benjamin o a la posición al respecto de Nelson Goodman; tampoco a cómo la noción de «sistema simbólico» hace resonar en mi uso —al menos, para mí— el uso que Joseph Campbell o Mircea Eliade han podido hacer de él. El recurso constante a libros de notación de lógica matemática para esquematizar y generalizar lo que se argumenta con el fin de exponerlo más claramente —o no— o la constante equiparación de la ruptura referencial y el desbordamiento epistémico con nociones de la crítica adorniana de *no-identidad* sólo, pienso que sólo servirían para difuminar unos pensamientos que tienen más fuerza y son más susceptibles de ser desmontados si se mantienen apelotonados, que dispersos entre citas constantes que contextualizan, no se sabe bien con qué intención, si con una apelación a un refuerzo argumentativo o una apelación de autoridad bajo una forma doxográfica.

No he pretendido sostener una tesis histórica ni hacer una hermenéutica de tradiciones filosóficas. Su naturaleza es constructiva y crítica, dirigida a esclarecer un problema que he considerado central: la imposibilidad de reducir la experiencia estética a una función simbólica intersubjetiva y la necesidad de pensar «lo estético» como una operación estructural del sentido y no como su representación discursiva.

## 1. EL PROBLEMA DE LA MÍMESIS EN ESTÉTICA

### 1.1 BREVE GENEALOGÍA CRÍTICA DEL CONCEPTO

El concepto de «mímesis» ha sido de los más persistentes —desde su formulación originaria en la Grecia clásica hasta su reformulación contemporánea en términos simbólicos y constructivistas—, y también más ambiguos en la historia de la estética filosófica. El concepto integra connotaciones históricas como «copia» —o duplicación— así como «operación estructural del sentido», de modo imbricado aunque no sistemáticamente —sino sólo aparentemente— articulado, por lo que es razonable suponer que su persistencia en las disquisiciones estéticas a través del tiempo se deba a una estructura epistémica altamente intuitiva.

Respecto a su formulación original, existe la ambivalencia platónico–aristotélica entre considerar *la mímesis* como una «degradación ontológica» que oculta y pliega sobre sí misma a la apariencia sensible del *nóumeno*, y como un modo de acceso al conocimiento, la «imitación», como capacidad natural de *representación* y constitutiva del aprendizaje del ser humano. —Es una cuestión de sesgo de confirmación: dependerá de si hacemos una valoración idealista o pragmática de la función del arte. En el primer caso, veremos dudosa la técnica del arte mimético y en él un alejamiento de la realidad genuina bajo formas —materiales, conceptuales— seductoras que no revelan la verdad de la *realidad ideal*<sup>1</sup> por sobre la *realidad sensible*, sino que la ocultan en ella recursiva e intencionalmente, bajo una reproducción retórica de su propia apariencia, como una forma de «representación» superficialmente duplicativa. Todo esto bajo pretensiones de transformación misma de la realidad o de su desvelamiento. En el caso segundo —el aristotélico—, la representación del arte mimético sólo es una *copia* de lo *posible inteligible* y no la duplicación pasiva de esa *realidad sensible*; en esta reconocemos los *universales* a través de los objetos *particulares* representados. En este punto, el arte es una «producción de sentido», no una *reproducción* de instancias ideales inaccesibles. Esta *producción* de sentido conforma la esfera de la *tecné* poética donde la forma simbólica crea su propio objeto.

Esta lectura, sin embargo, no elimina las tensiones internas del concepto. En el pensamiento moderno se perpetúa la crítica clásica desde una matriz dialéctica —inscrita a su vez en un holismo conceptual bastante disperso. Para Adorno, por ejemplo, en su *Teoría estética*, la «mímesis» se reformula como una forma de «negatividad»: el arte conviene en una fuerza *preconceptual* que no reproduce la realidad afirmada y, en su lugar, se resiste a ella. *La mímesis* se expresa hacia lo que escapa a las clausuras conceptuales y es *no-identificable*. Bajo nociones de práctica y el discurso del arte se puede ver cómo, efectivamente, la *mímesis* como

---

<sup>1</sup> Esto es, claramente, un oxímoron.

«duplicación» y como «imitación» ha seguido una línea de desarrollo hasta una forma de «representación» que denota no captar completamente su objeto o, dicho de otro modo, que su objeto no queda determinado en una referencia unívoca, cerrada o reproducible. Adorno encuentra ese punto de *disonancia denotativa* que hace necesario que la mimesis se reformule, se actualice, como un *contra-concepto*: como la fuerza de disonancia cognitiva entre el objeto y la representación.

Esta *negatividad* adorniana, constreñida por su inscripción en dialécticas socioculturales, se reifica en las metáforas del lenguaje con las que expresar nuestra atención y nuestros sentimientos *movilizadores* —la *deformación*, la *fractura* y la *negación de su forma fetichizada*— en la producción artística e, incluso, industrial, y pierde de vista —también— qué es lo *no-identificable*. Pero este giro negativo precisa de abordarse desde un nivel de análisis que lo radicalice con la intención de investigar el *fenómeno estético* más allá de su función social y cultural. Para el cierre de esta breve genealogía, y dar pie al siguiente punto, cabe mencionar un gran distanciamiento de estas «reificaciones» estéticas en la producción y los objetos artísticos. Este es el que, en *Languages of Art*, Goodman realiza al rechazar la noción de *mimesis* —la idea clásica y su reformulación contemporánea— por una teoría de los sistemas simbólicos. Si el objetivo es desentrañar el significado del arte —y si ello tiene algún sentido—, esto ha de hacerse desechando el vínculo entre *arte* y *representación mimética* por una lógica constructivista del significado: las obras de arte no representan ni imitan la realidad y el arte no representa ni imita el mundo, sino que, en términos goodmanianos, «hacen mundos» mediante convenciones simbólicas —lenguajes formales— que no refieren necesariamente a una realidad previa, sino que construyen múltiples versiones del mundo a través de sus sintaxis y semánticas propias. La *mimesis* se disuelve como categoría explicativa, pasando a ser sólo una entre muchas formas simbólicas posibles. De ellas, posiblemente como escribí más arriba, queda como la más heurística e intuitiva, pero también la más limitada y superficial.<sup>2</sup> El arte ya no se define por una referencialidad clásica, que es la forma de ser<sup>3</sup> constante en toda reformulación de la *mimesis*. Ahora se define por “*indagar en un patrón o un modo de relación no reducible a concepto*” Claramonte, *Estética modal, Libro primero*, pp.172.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Esto, aunando los puntos principales de las críticas platónica y aristotélica, por las siguientes razones: en la actividad humana se da un privilegio a la técnica formal que ancla la atención y las tomas de posición intencionales sobre la construcción significativa intersubjetiva —contextual— de la obra, al tiempo que repite estructuras comunes y consabidas que impiden, en términos de Claramonte, aumentar la repertorialidad por un exceso de atención y uso de los elementos disposicionales.

<sup>3</sup> Es decir: por lo que es reconocible el concepto sujeto a todas sus reconceptualizaciones históricas.

<sup>4</sup> Claramonte, J. (2016). *Estética modal. Libro primero* (2ª reimpresión 2018). Editorial Tecnos.

La reconceptualización de *función de reflejo ontológico* a *operación simbólica constructiva* obliga a repensar su estatuto en términos epistémicos, no sólo semánticos y ontológicos.

## 1.2 REVISIÓN CRÍTICA DEL CONCEPTO EN LA ESTÉTICA ANALÍTICA DE NELSON GOODMAN

En el marco de la estética analítica contemporánea, la propuesta de una semiótica constructivista de Goodman introduce el nexo de unión entre el análisis lógico-formal y la representación simbólica del fenómeno estético —aunque omite un aspecto central de su operatividad— en la *comprensión* de las obras de arte. En este mismo marco abundan otras propuestas de corte nominalista y de análisis lingüístico que adolecen de cierto positivismo o logicismo desvirtuado. Como se dijo más arriba, para Goodman el lenguaje ni representa ni reproduce realidades previas sino que, en su lugar, *construye mundos posibles* y los codifica en sistemas simbólicos. Esto lo hace en las obras mismas, no en los contextos institucionales y de discurso, y no es compatible con el cierre semántico del positivismo o el logicismo. Es significativo mostrar que al analizar no una obra, sí no nuestro acceso y la razón de ser de su producción, su significado e impacto cognitivo se pueda redefinir la referencia como una función parcial de denotación, en lugar de recurrir al carácter representacional y mimético de objetos externos, y se dé lugar, en cada experiencia, un sistema simbólico genuinamente nuevo.

Estos sistemas simbólicos tienen como centro operativo o funcional la relación entre un símbolo  $s \in S$  y un objeto  $o \in O$ , dada mediante una función parcial de denotación  $\delta: S \rightarrow O$  donde  $\delta(s) = o$  si y sólo si  $s$  denota  $o$  bajo reglas semióticas de un sistema específico. Si este esquema es válido en algún punto de nuestra aprehensión simbólica, entonces tenemos modalidades de comprensión<sup>5</sup> —o niveles— en las que existe la exclusión de una correspondencia ontológica unívoca: no hay «mímesis» como *duplicación* o *reflejo* de lo real en las obras de arte a modo de referencia clásica sino una producción semántica interna. La inclusión de la exclusión estricta de referencialidad que leo en Goodman abre la vía de pensar la inconsistencia de sistemas representacionales universales. Estos no parecen obedecer al modo en el que comprendemos el estatuto epistémico y ontológico de los objetos accesibles al conocimiento a través de la experiencia cognitiva; no al menos el de toda clase de objetos y no, especialmente, los objetos que sólo tienen lugar en las experiencias de sentido *no-deliberadas*. Sin embargo, aunque esta postura sí implica una disolución efectiva del concepto tradicional de *mímesis* y una *ruptura con*

---

<sup>5</sup> Es decir, de reconocimiento simbólico-lingüístico de lo que ha entrado en nuestro campo de sentido y ha adquirido una forma discursiva inteligible.

la semejanza como modo fundamental de la representación, construye un modelo formal que arrastra una omisión estructural crítica. Si bien consigue esa disolución de esencialismo representacional anquilosante de la mimesis clásica, no aborda el estatuto epistémico de la experiencia estética como fenómeno *no*-discursivo y *no*-lingüístico. La denotación formal a la que apela Goodman presupone que el sentido se constituye en virtud de la legibilidad intersubjetiva de todo símbolo que opera dentro de una sintaxis interpretativa, pero esta condición falla cuando la experiencia estética se resiste y no puede ser traducida ni tematizada bajo reglas compartidas. Aquí es donde debemos hacer pragmática la noción de la «negatividad estética», donde nos vemos forzados a afirmar que la emergencia simbólica de los procesos cognitivos de la experiencia estética preceden o exceden la estructura del lenguaje deliberativo.

El problema que ocupa al análisis de una dimensión de la simbolización que no remite a objetos ni a convenciones como en el caso de una pintura que no representa un árbol por parecerse a él, sino por estar integrada en una red de convenciones que hacen que se lea como tal, no es semántico sino epistémico dado que remite a estructuras cognitivas —más concisamente a *estructuras epistémicas*— internas del sujeto. Este tipo de codificación que no veo formulada en Goodman responde a un régimen de significación que no opera sobre un eje de signo-referencia sino sobre un eje de estructura-activación del símbolo como unidad de sentido. Esta operación puede expresarse como una función alternativa  $\varphi: S \rightarrow \Sigma$  donde  $\Sigma$  representa un conjunto de estructuras epistémicas *no*-lingüísticas, esto es, disposiciones cognitivas que posibilitan la emergencia de sentido estético sin mediación representacional ni codificación discursiva. En esta forma de experiencia estructural del agente la noción de «mundo» como «conjunto de todas las referencias posibles» se reconceptualiza como una «modalidad de acceso» a dicho conjunto como un modo de afectación del agente cognoscitivo por estructuras simbólicas *no*-reducibles a la comunicación. Así, el avance que da Goodman en el análisis de lo estético es lateral, y termina por reificar la experiencia estética en la misma lógica de la denotación —una omisión sintomática del horizonte general de la estética analítica: la formalización del símbolo— invisibilizando el núcleo más radical de la *mimesis*: no en tanto «representación» *de algo*, sino como activación de un proceso simbólico *no*-intencional y *no*-verbal pero sí plenamente cognitivo.

Y no es que Goodman no reformule la mimesis, sino que al hacerlo excluye el mismo rigor de análisis sobre la dimensión constitutiva de la experiencia estética: las condiciones estructurales del sujeto que lo recibe, que es previa a la discursividad e irreducible a la interpretación compartida. En este punto, se vuelve necesario un desplazamiento del problema: ya no se trata de cómo los símbolos denotan, sino de cómo se activan estructuralmente en el *sujeto*, cuya función no es descifrar ni representar, sino soportar la emergencia del sentido en

ausencia de codificación lingüística. Este giro, que puede denominarse *giro epistemológico*, es el que prepara el terreno para una reconstrucción —o actualización<sup>6</sup>— de la mimesis como una noción de producción simbólica *no*-lingüística —en tanto función emergente e irreductible— que no puede formularse en términos generales de representación, sino como configuración estructural del sentido.

### 1.3 LA MÍMESIS COMO PRODUCCIÓN SIMBÓLICA NO-LINGÜÍSTICA

Afirmar que el arte es simbólico —como no puede ser de otro modo— no equivale a sostener que es representacional ni discursivo<sup>7</sup>. Una obra de arte —ya sea una pintura abstracta, una instalación performativa o un gesto corporal— puede, en efecto, carecer de contenido referencial y, aun así, producir una experiencia plena de sentido. Constatar esto exige repensar la *mimesis* no como función de reflejo ni como enunciado simbólicamente codificado en semejanza descriptivo-formal con «lo real», sino como producción estructural de sentido en ausencia de lenguaje. No es una exigencia retórica, sino una consecuencia lógica y una necesidad que surge de entender la insuficiencia constitutiva del arte como una «reproducción» o, acaso, una «transformación de sentido».<sup>8</sup>

Conviene distinguir entre «símbolo» y «signo» para precisar este desplazamiento de la cuestión. Mientras el *signo* se inserta en un sistema sintáctico y apunta a una operación comunicativa, el símbolo estético no depende de una codificación externa ni de una función intencional explícita. El símbolo no *dice algo*, sino que hace comparecer *algo* —una forma— en la estructura de la conciencia. Lo que pueda decir —es decir, lo que pueda «significar»— un *símbolo* es producto consensuado en el discurso en cualquier caso, porque los significados no constituyen los objetos, sino sus identidades conceptuales y la granularidad epistémica en la que están contruidos por los sujetos que dan cuenta de ellos. En este sentido, la relación entre signo

---

<sup>6</sup> Aunque en realidad podría considerarse una *generalización*. E incluso podría pensarse que demande un reemplazo total que exigiría un nuevo concepto. Aunque esto no sería necesario en mi opinión, porque la función representacional que pretende dar cuenta de las sinergias y niveles de isomorfismo fáctico entre los equipos cognitivos y sus manifestaciones simbólicas en objetos híbridos (conceptuales y físicos) sigue bien contextualizada en una discusión de la *mimesis* reconceptualizada con el concepto *modelización* presente.

<sup>7</sup> Con «discursivo» no quiero decir meramente «producto de discurso racional» sino y más ampliamente, «deliberativo». Esta es una distinción, a mi parecer, crucial, ya que un acto deliberado en cuanto proceso de la cognición ha de ser conceptual en tanto que producto de la razón forzosamente para poseer sentido y ser significativo. En cambio, un proceso *no*-deliberado de la cognición no ha de ser un producto de la razón necesariamente y no por ello deja de ser conceptual. El «concepto» es una heurística simbólica del lenguaje natural donde se acotan y hacen funcionales procesos cognitivos cuya codificación es autorreferencial: un sistema simbólico *no*-lingüístico.

<sup>8</sup> Es decir: una duplicación de la representación de lo real, o una adaptación o contextualización de algo inteligible.

y símbolo puede expresarse —lo cual ya está anticipado— mediante una analogía estructural: así como la sintaxis organiza, la semántica significa; así, el *signo* remite, mientras que el *símbolo* estructura. Esta es la intuición basal del pensamiento consciente sobre sí mismo, en cómo el lenguaje significa de forma certera, bivalente o absoluta los objetos del conocimiento, dentro de un marco de generalidad al que se trata de dar ese mismo cierre semántico con alguna metanarrativa que se autolegitime, lo que genera la recursividad del análisis y la idéntica problematización. No es difícil de aceptar, dado que disponemos de los signos y las reglas que les confieren significación en el lenguaje natural, y los conceptos acuñados en la literatura filosófica de hecho, que esta *estructura* que da la capacidad simbólica de nuestro equipo cognitivo es más que una conexión entre el fenómeno y el nómeno en términos mitológicos o de cualquier otra narrativa histórico-cultural, y sencillamente es una estructura en constante *proceso* de desarrollo, una *estructura abierta*.

Otro gran desplazamiento contraintuitivo acerca de esta reconceptualización de la mimesis yace en ser propuesta fuera del plano lingüístico al tiempo que aún inserta en un plano epistémico. Esto ocurre porque tendemos a considerar que toda experiencia se acompaña de emergencia de significado a través de símbolos inscritos en el lenguaje natural y mediado por el pensamiento consciente. Nos cuesta restar control a nuestras facultades discursivas y pensar que la emergencia simbólica puede darse en otro ámbito de sentido distinto al epistémico-discursivo.<sup>9</sup> Sin embargo, si consideramos que así pueda ser, la *mimesis*, entonces, no consiste en la duplicación clásica del objeto, ni en insertar un símbolo en un sistema representacional que no mantenga las condiciones de *semejanza* formal o material de la denotación clásica, sino en una activación de sentido que emerge relacionamente<sup>10</sup> entre una estructura simbólica —de comprensión e inteligibilidad— y una disposición receptiva *no*-intencional y prediscursiva del sujeto cognoscente.

Esta estructura se puede ilustrar problematizando algunos de los ejemplos que da Goodman respecto a la noción de *notación* de los sistemas simbólicos —autografía, alografía— de las distintas artes o de distintas clases de expresiones artísticas. Una primera analogía sería la

---

<sup>9</sup> Lo *contraintuitivo* de esto considero que se debe en buena parte a la exigencia de precisión de los significados y del sentido de nuestro lenguaje descansa enormemente en su capacidad para dar lugar a los valores de verdad. A fin de cuentas, la granularidad epistémica

<sup>10</sup> A esta relación podemos llamarla «función estética de emergencia simbólica» y daríamos en designarla por  $\phi: S \rightarrow \Sigma$ , donde  $S$  es el conjunto de símbolos *no*-lingüísticos — las estructuras formales o materiales que no precisan necesariamente de codificación semiótica—, y  $\Sigma$  es el conjunto de estructuras epistémicas disponibles o inherentes en el sujeto. No es  $\phi$  una función que tenga por fin representar ni designar modelos epistémicos. Su fin es, más bien, activar formas de comprensión a partir de condiciones estructurales compartidas por el aparato cognitivo humano.

clave o *notación* musical: no produce sonido porque, en palabras de Goodman “*Ciertas fases de un conjunto marcadamente estético pueden ser completamente no-estéticas; por ejemplo, una partitura y su mera lectura están exentas de cualquier aspecto estético.*” (Goodman (1976), *Los lenguajes del arte*, pp. 230), pero sí condiciona la interpretación del pentagrama independientemente. Es decir: la estructura simbólica de la obra de arte no tiene sentido en sí misma, y sólo determina las posibilidades de emergencia del sentido en el receptor. En el caso de la improvisación musical, ¿si se establece posteriormente a la improvisación su partitura, se suprime la dimensión autográfica del sonido en la ejecución original? No parece haber en esta operación una interpretación en el sentido hermenéutico clásico, la cual permitiría que unas normas legitimasen el estatuto epistémico de la ejecución artística, sino una disposición del sujeto epistémico a ser afectado simbólicamente. El *fenómeno estético* consiste en que un sujeto epistémico no busca significados en la experiencia del arte bajo las clases en que conozca previamente que puede ser ejecutado, sino que experimenta una forma de sentido no traducible a conceptos o a marcos de aplicación o uso de lo representado. Así las cosas, este tipo de *mímesis* se manifiesta en experiencias estéticas que no remiten a ningún referente identificable: una composición atonal, una danza ritual, una instalación lumínica. Lo que todas estas manifestaciones comparten no es una función semiótica ni una expresión en el sentido de *denotar*, sino más bien una ejemplificación selectiva de propiedades de una eficacia estructural inteligible que no constituye un mensaje ni precisa de la capacidad del agente para reconfigurar la experiencia a través de mediación conceptual. Por esto el arte en sí no es susceptible de ser falsificado o desvirtuado en su reproducción, porque no depende de dar cuenta de un valor de verdad de la que el sujeto deba a su vez tomar nota para robustecer su noción de verdad o de certeza epistémica. Lo estético es una operación relacional, no veritativa.

Tal vez mostrar una analogía más formal pueda servir para clarificar esta diferencia: si la teoría semiótica clásica opera bajo el modelo de la denotación lógica —del símbolo a un objeto dado o *estado de cosas*—, esta *mímesis* simbólica *no-lingüística* responde a una topología de activación de la unidad del sistema cognitivo. Podríamos representar esto como un operador de tipo:  $M: S \times \Sigma \rightarrow E$  donde la *mímesis*  $M$  toma un símbolo  $s$  y una estructura epistémica  $\sigma$  disponible en el sujeto y produce una experiencia estética  $e \in E$ , no como contenido representado, sino como forma estructurada de afectación. Este operador no es reversible: no hay forma de deducir  $s$  o  $\sigma$  desde  $e$ , porque *lo estético* es un fenómeno de emergencia asimétrica. En resumidas cuentas, el arte no es un estado de cosas heterónomo que dependa de acceder a conjuntos de estados de cosas de máxima generalidad a través del lenguaje, la cultura o la interpretación: su carácter estructural como operación mimética es epistémicamente autónoma y su acceso a estos estados de cosas dependen del soporte biológico y cognitivo del sujeto afectado. Si ya hemos

perfilado el concepto de «mímesis» por su potencia estructural de emergencia de sentido, renunciado a su función imitativa y a su capacidad representacional, podemos hablar del modo en cómo podemos contextualizar qué representa una obra de arte sólo a posteriori a razón de cómo puede una estructura simbólica reorganizar nuestras formas de percibir y pensar sin necesidad de verbalización o traducción alguna.

En este punto, se me impone una necesidad teórica: formular una noción adecuada de *agente* o *sujeto* «cognoscente» capaz de sostener este tipo de operaciones. Este sujeto que propongo ha de ser *no-intencional* y *no-lingüístico*; tampoco debe estar culturalmente determinado, ni debe ser una analogía velada de un estado pasivo de contemplación y recepción acrítica. Tampoco ha de constituir una duplicación de la topología de la agencia cognoscitiva que *represente* de modo alguno ciertos estados y sólo estos de un tipo de sujeto de mayor estatuto ontológico y, por tanto, no constituye una multiplicación ontológica innecesaria, sino una modalidad significativa y explicativa de la agencia cognoscitiva en sí.

## 2. EL SUJETO ESTÉTICO: GÉNESIS Y ESTRUCTURA

### 2. 1. DEFINICIÓN TÉCNICA

A razón de entender la mímesis como una función simbólica *no-lingüística* de emergencia de sentido, su recepción y manifestación no se constituye mediante intencionalidad ni codificación discursiva en el sujeto cognoscente, sino de otro modo. Este modo está adelantado ya en las tradiciones fenomenológicas que postulan una forma de experiencia *pre-reflexiva* y hermenéuticas, como apertura a posibilidades de significado *no-objetivables*, y de forma más significativa en algunos marcos cognitivistas como los de Francisco Varela y Humberto Maturana, quienes acuñaron el concepto «autopoiesis»<sup>11</sup>, noción de la que «sujeto estético» es en gran medida una transposición conceptual<sup>12</sup>. A este modo que he denominado «sujeto estético» lo entiendo como una instancia epistémica estructural irreductible a las formas canónicas del sujeto cognoscente inscritas en categorías psicológicas o sociales. No obstante, una *definición técnica* debe satisfacer una doble exigencia: debe explicar, por un lado, la recepción significativa

---

<sup>11</sup> Este concepto designa la cualidad de ciertos sistemas —especialmente de los seres vivos— de producir y mantener su propia organización cerrada mediante una red de procesos que generan y regeneran su propia configuración, constituyéndose así como unidades autónomas diferenciadas del entorno.

<sup>12</sup> De hecho, la situación de una primacía ontológica de *lo estético* frente *al ser* tiene profundas raíces en el funcionamiento de este concepto en su campo de aplicación: la biología cognitiva. La capacidad de erigir la noción de «ser» como estado relacional fundamental sólo se sustenta en una analogía gramatical limitada a la predicación en el lenguaje. En cambio, *lo estético* como relación entre la estructura simbólica y la disposición cognitiva *no-intencional* tiene una explicación más fuerte en como el sistema cognitivo se reproduce y mantiene a sí mismo a través de las estructuras simbólicas, ajenas a lo que prediquemos o sepamos objetivamente de ellas, que estudian las neurociencias y la psicología cognitiva.

de estructuras simbólicas *no*-referenciales y debe, por otro lado, ser compatible con un modelo epistémico *no*-intencional, es decir: con una forma de conocimiento orientada a la estructuración de sentido y *no*-orientada a objetos. El *sujeto estético* no es, por tanto, el agente de identidad que sí es el sujeto epistémico en términos holísticos, con una historia o posición cultural definida, sino una disposición estructural universal posibilitada en las condiciones biológicas y cognitivas de la especie humana.

De modo que esta modalidad de sujeto, transpersonal y *desidentificado*, cumple esta función referencial denotativa de posibilitar la activación de lo que podría denominarse «sentido estético» en tanto «emergencia» epistémica *no*-verbal. Esto puede caracterizarse como un conjunto de disposiciones epistémicas  $\Sigma$  en el que cada elemento  $\sigma \in \Sigma$  es una configuración de receptividad estructurada y no un conocimiento dado. Entonces, el *sujeto estético* no posee un contenido epistémico —desprovisto de conceptos, no etiqueta o rotula ninguna referencia cognitiva— y, podemos decir haciendo uso de la conceptografía de Goodman, que *denota* así la posibilidad de que este contenido se configure simbólicamente sin establecer una posesión referencial clásica bajo “*la relación entre la muestra y aquello a lo que refiere*” (Goodman, *Los lenguajes del arte*, 1976, pp. 60).<sup>13</sup>

La experiencia estética no es, entonces, un fenómeno intencional en el sentido fenomenológico clásico; en su lugar, opera como un estado de estructuración simbólica del pensamiento consciente, inducido por un contacto con una forma (simbólica, material, gestual, rítmica) que no remite a un objeto —pues su objeto es el horizonte abierto de sentido—, sino que reorganiza las condiciones de aparición del mundo. Esta modalidad cognitiva *no*-entiende, *no*-juzga, *no*-interpreta: se limita a soportar la reconfiguración del campo de sentido de lo inteligible. Su diferencia con el *sujeto trascendental* kantiano o el *sujeto hermenéutico* contemporáneo es evidente: estos operan sobre contenidos y estructuras epistémicas ya constituidas, mientras que el sujeto estético permanece en el umbral de esta constitución a modo de soporte *pre*-conceptual. En este punto, es cierto que lo que estoy designando como «experiencia estética» aquí, y el estado —digamos— mental con el que denotamos al *sujeto estético* parece ser reductible a una máquina biológica, sin más. Toda cognición *no*-conceptual es precisamente la que podemos atribuir al resto de seres vivos con inteligencias superiores, a los que podemos atribuir, en base a su disposición y dotación biológica y a observar su conducta, que si bien poseen conceptos, estos estarían dados en algún modo de sistema simbólico claramente *no*-lingüístico. En cualquier caso,

---

<sup>13</sup> Esta cita corresponde a la nota a pie de página nº 5. La edición en línea usada se puede ver aquí: <https://archive.org/details/GoodmanNelsonLosLenguajesDelArte>

si el estado mental para determinada experiencia no puede ser *no*-simbólica, pero la relación cognitiva que la media no es semántica ni lógica, sino estructural y afectiva —no en un sentido emocional sino más bien *topológico*, refiriendo a la unidad del sistema cognitivo— no tenemos una mera actualización de significados y connotaciones referenciales, sino una modificación del mapa interno de lo experimentable. El modo en que esto explica por qué una puesta de sol, una figura geométrica, una acción performativa o crítica, o incluso un gesto corporal, pueden desencadenar una experiencia estética: no es porque *representen* algo a modo de *muestra* o de *ejemplo*, sino porque activan una estructura epistémica *pre*-reflexiva común a todos los seres humanos y anterior a la mediación cultural e incluso a la formación de juicios.

Esto convierte al arte en una función del *sujeto estético* y no en un objeto cultural ni un producto discursivo. Concretamente, lo que denotamos como «arte» es el operador simbólico que configura temporalmente al *sujeto estético* mediante una acción estructural *no*-reversible: el sujeto epistémico no acude al arte para comprenderlo, sino que el arte se manifiesta cuando el sujeto epistémico es transformado o temporalmente *desactivado* en un modo de experiencia *no*-discursiva en la que lo inteligible no está guiado por ninguna facultad de deliberación. Hasta ahora, no pienso que haya necesidad de postular un criterio externo para definir qué cuenta como *experiencia estética*. Aunque ya he expresado que pienso que es suficiente que una estructura simbólica —inteligible— active una reconfiguración de disposiciones epistémicas *no*-lingüísticas para que dicha experiencia se dé. La necesidad de definir «sujeto estético» como «la posibilidad de toda mimesis *no*-representacional» responde a la necesidad de fundamentar la propia noción de experiencia estética en este sentido.

## 2.2. ARGUMENTO EPISTÉMICO-BIOLÓGICO

A riesgo de resultar presuntuoso, el *sujeto estético* que trato de caracterizar —habiendo evitado toda su contextualización como figura culturalmente constituida o como categoría crítica del arte institucionalizado—, es una *estructura cognitiva inherente a la especie*. Sostengo que la plausibilidad de existencia conceptual puede defenderse recurriendo a enfoques epistémicos compatibles con la evidencia empírica disponible —tanto de las ciencias cognitivas como de la antropología y la fenomenología crítica. Defenderé aquí la tesis de que el *sujeto estético* no depende del juicio —tampoco del «juicio estético»—, ni de la cultura o siquiera del lenguaje, y que surge como una disposición estructuralmente enraizada en el modo humano de experimentar el mundo.

Para ello, conviene distinguir entre dos niveles de actividad cognitiva: el primero lo denominaremos nivel «discursivo-conceptual» y le es propio al pensamiento reflexivo, consciente e intencional, y se manifiesta a través del lenguaje y el juicio, dando lugar al

conocimiento articulable e intersubjetivo que comúnmente asociamos con las capacidades superiores de la mente. El segundo es un nivel «estructural–preconceptual» en el que, si bien no se producen enunciados ni proposiciones, se organizan de manera subyacente en la experiencia la atención, la configuración espacial, la percepción de regularidades, la afectación sensorial y la emergencia de sentido. Este nivel corresponde a lo que podríamos denominar *la infraestructura epistémica del sujeto estético*, y se constituye de un conjunto de capacidades cognoscitivas *no*–específicas del arte ni del discurso. Estas funciones —a saber: desde la sensibilidad y disposición a ser afectado por la alteración del orden perceptivo hasta la capacidad de suspender el pensamiento instrumental más inmediato o el reconocimiento de patrones— son biológicamente estables, presentes en todas las culturas humanas conocidas y con independencia del desarrollo técnico, lingüístico o simbólico en sus expresiones artísticas. En cierto modo, estamos refiriéndonos a un dominio experiencial incommunicable —«oscuro», en palabras de Baumgarten. Podemos decir que, efectivamente, nadie necesita saber «qué significa» una sinfonía, una verdad matemática o una puesta de sol para verse consciente e involuntariamente *transformado* por ello. Tampoco nace la urgencia de significar esa «transformación»: sencillamente se reconoce que ocurre, y no porque la alteración de nuestro orden perceptivo reciba un mensaje del objeto, pues los objetos brutos confrontados de la realidad impersonal no poseen significado por sí mismos, sino porque se activa y modifica de algún modo la estructura interna de la receptividad simbólica, de cuya existencia damos cuenta sólo por su operatividad. Aunque esta operatividad resultara ser trasladable a un dominio cognitivista de explicar el mundo experimentable, es la reflexión estética la que aúna la reflexión sobre estas funciones o facultades cognoscitivas sobre un ámbito experiencial con un impacto significativo sobre nuestra comprensión de los mismos sistemas de comprensión.

Esto admite algunas analogías con nuestros sistemas perceptivos y mnémicos: la capacidad, por ejemplo, de experimentar un objeto como significativo —aunque no sepamos aún qué es ni por qué lo es— depende de una expectativa estructural del sentido —entendiendo siempre «el sentido» bajo un enfoque de *realismo crítico*, es decir: como una estructura objetiva o el significado de una cosa bajo un acceso mediado y *no*–absoluto— y no al aprendizaje de operaciones semióticas. Eso equivaldría a que el sujeto debe tener un conocimiento completamente formal e intersubjetivo<sup>14</sup> de aquello que experimenta para que sea una experiencia epistémica. Sin embargo, el carácter definitorio de lo estético es su *autografía*, en términos de Goodman, para distinguir entre clases de expresión artística y, por tanto, es su propia

---

<sup>14</sup> Es decir, una notación.

autorreferencialidad: el *objeto o fenómeno estético* no resulta de una interpretación del sujeto epistémico sobre el contenido o del estado de afectación en la conciencia del aquí denominado «sujeto estético»; es el efecto de una configuración y *la disposición* previa de la atención, la forma y el afecto. Esta disposicionalidad biológica está inscrita en los sistemas perceptivos y de procesamiento de la información sensorial y afectiva; a riesgo de parecer reduccionista<sup>15</sup>, una observación simple que difícilmente ha de confrontar la evidencia disponible puede consistir en distinguir entre las áreas o regiones del sistema nervioso involucradas en tareas tan dispares como pueden ser el razonamiento y juicio, y la coordinación motora y la orientación temporal y espacial o la respuesta afectiva. El núcleo duro de la cuestión estética es esta involucración multisensorial y la dimensión de procesos cognitivos asociativos *no*-verbales en el umbral entre procesos conscientes y *no*-conscientes. Si la reflexión estética se detiene en el arte como modo de expresión técnica, está claro que ningún análisis pasará de considerar el objeto estético de reflexión más allá de la construcción cultural. Y esta no es más que una manifestación secundaria. La estética no puede explicarse desde fuera del sujeto ni el sujeto desde fuera de su dimensión estética.

En cualquier caso, hace falta un argumento epistémico–biológico —esto es: que dé cuenta de los procesos de consolidación de la evidencia biológica detrás de los procesos emergentes de los que dan cuenta los sistemas cognoscitivos— porque es necesario afinar la certeza o verdad de los objetos de la cognición, más allá de las ilusiones y las pretensiones idealistas o materialistas más vagas, como estas que señala Terry Eagleton respecto a la concepción del cuerpo según Nietzsche:

*“Es el cuerpo, según Nietzsche, el que produce toda posible verdad a la que podamos acceder. El mundo es como es únicamente a causa de la estructura peculiar de nuestros sentidos, de tal modo que una biología diferente nos haría entrega de un universo totalmente diferente. La verdad es una función de la evolución material de la especie: es el efecto de nuestra interacción sensorial con nuestro entorno, el resultado de lo que necesitamos*

---

<sup>15</sup> En realidad esto no implica un biologismo ni un reduccionismo naturalista. La cuestión estética es precisamente la ruptura de la correlación; la disolución identitaria y no, como haría el reduccionismo, de tratar de identificar al sujeto estético unívocamente con un sustrato neurológico. La reflexión estética debe romper con la filosofía del arte desde el considerar cómo la sola posibilidad de ser afectado estéticamente depende de condiciones materiales y estructurales previas a cualquier institucionalización del arte, y que esta institucionalización es ya otra cosa, un tipo de objeto radicalmente *a-estético*. Por supuesto, el sujeto estético, que no deja de ser una función posibilitada biológicamente e independiente culturalmente, puede ser —y es— canalizado, intensificado e incluso tematizado en contextos culturales particulares. Ejemplos de esto subyacen a los casos más superficiales, como podrían ser costumbres y creencias ancestrales condicionadas por la región geográfica sobre la propia cultura, sino en la enculturación, en el aprendizaje de una lengua y del desarrollo de operadores semióticos.

*para sobrevivir y crecer. La voluntad de verdad significa construir el tipo de mundo dentro del que los poderes de cada uno puedan prosperar mejor y los impulsos desempeñar mejor su función con mayor libertad. Esta urgencia de conocimiento es un impulso de conquista, un mecanismo de falsificación y simplificación de la rica ambigüedad de las cosas con objeto de tomar posesión de ellas.” Eagleton, (1990), La estética como ideología, pp.306.*

### 2.3. EJEMPLIFICACIÓN

Hasta ahora hemos caracterizado a la *mimesis* como una producción simbólica *no*-lingüística dada para una estructura receptiva *no*-verbal y *no*-intencional, pero sí epistémicamente operativa y cuya existencia se justifica por su universalidad y coherencia con la arquitectura cognitiva humana, que hemos designado como «sujeto estético». La existencia de esta estructura no es una demanda del arte: el arte presupone esta estructura ya plenamente fundada. Es por esto que la mediación cultural que instituye al objeto estético no es un contexto estético. Basta con dar algunos casos en que la experiencia estética, tal como he expresado que la comprendo, se activa con independencia de todo contexto artístico y donde, sin embargo, su estructura simbólica se exhibe de forma inequívoca. En primer lugar, considérese un *horizonte al atardecer*, percibido sin ninguna pretensión de juicio, conocimiento o contemplación estética deliberada. La aparición del color, la disolución del contorno el gradiente lumínico que da forma al espacio: todo esto constituye una estructura simbólica *no*-intencionada. En conjunto, la recepción simbólica o cognitiva de este *horizonte al atardecer* no representa nada, no comunica nada ni se refiere a ningún otro objeto distinto de sí como acontecimiento singular. Pero el sujeto se ve afectado: siente, sin saber por qué, que «algo» *comparece*. Esta «comparecencia» es precisamente la *emergencia de lo estético*: lo que aparece lo hace como una forma estructurada del mundo mediada por un sistema simbólico *no*-lingüístico e impide que sencillamente aparezca como un objeto de conocimiento ordinario que pueda explicarse como resultado de un proceso de aprendizaje, de cultura o incluso de mera función adaptativa: en el tipo de experiencia que produce radica su evidencia, irreductible a toda utilidad, narrativa o actitud proposicional.

Otro caso, de un orden radicalmente distinto: un cuerpo que grita, se detiene y se arrodilla en medio del tránsito humano en un espacio urbano; una coreografía súbita, no ensayada pero repetida a modo de acción reivindicativa e inesperada, formalizada en su intensidad. Puede que esta acción no esté inscrita en ningún círculo artístico pero activa el campo simbólico con igual o mayor fuerza que una *performance* institucionalizada. ¿Qué se representa? La recursividad de toda interpretación sólo busca una forma de ser ella misma entendida, sin embargo en este acto no hay un contenido representacional sino una forma dada y que no busca ser comprendida o interpretada; busca modificar las condiciones de percepción y de sentido. Esta acción

reivindicativa no puede ser captada como tal y a su vez como una interpelación de corte político. Es un reajuste estructural de la experiencia del sujeto del espacio y del cuerpo.

Para evitar dar un caso acerca de una propuesta artística convencional, para las cuales mi impericia es abrumadora, propondré dos casos descriptivos en primera persona: el primer caso de estos dos consiste en la visita a una exposición de un autor contemporáneo de un tipo de arte muy concreto. Durante esta visita, estoy cerciorado de varias cosas: voy voluntariamente, voy acompañado, las obras son reproducciones —no originales— situadas en una galería —escenario que difiere totalmente de la naturaleza performativa de sus obras, los cuales son lugares públicos en los cuales sus obras son al poco tiempo destruidas o robadas—. Independientemente de ello, observo videos y fotografías de las obras auténticas en sus espacios reales en monitores en las mismas salas de la exposición, además de que junto a cada reproducción de cada obra hay un cuadro explicativo de la obra y su contexto. Puedo revisar visualmente las obras, las cuales no conozco, por vez primera. Pueden ser más simples o más compuestas de elementos; más o menos simbólicas, más o menos cargadas conceptualmente. Puedo interpretar cada obra profusamente, y sacar una narrativa crítica de los ámbitos en los que puede dar una figura de reflexión de algún ámbito experiencial humano. Debo decir que, para este ejemplo este autor es perfecto, ya que no estamos hablando de retratos de familias reales de épocas pretéritas donde la técnica y el formalismo era lo más elevado del concepto de «acción artística». Aquí el contenido del arte es conceptual porque es crítico: la obra está cargada de significatividad y sentido. En cualquier caso, tengo al observar cada una de las propuestas una experiencia de crítica, una experiencia intelectual muy enriquecedora, una forma en la que mis ideas, mi sensibilidad social y también mi capacidad de entender composiciones de signos y de traducirla en simbolismo complejo trabajan de forma activa. Pero no tengo una experiencia estética. Es cierto que lo que denominamos pensamiento consciente está limitado a cierta incertidumbre: uno puede elegir un objeto de debate o discurso, y no es totalmente consciente de por donde derivarán sus pensamientos al respecto aunque tenga cierta narrativa bien conectada inferencialmente. En un diálogo o en una reflexión interna este decurso de pensamientos puede derivar en terrenos bastante inesperados, esto es un hecho. Si tengo una experiencia estética, en cambio, incidentalmente, al observar a mi acompañante. Esto lo sé porque su sola presencia, junto a mí, me conmueve. Porque no puedo evitar esa atracción desde donde se encuentra, en su dirección, sobre mis pensamientos: es una sensación que me arranca de mis pensamientos —de lo que sé y reconozco del contexto y de los objetos del entorno a los que mi acompañante presta atención obviando que mi atención cae *no*-deliberadamente sobre su persona—, los cuales yo no confecciono ni soy capaz de controlar y, por lo tanto, no obedecen a un sentido emocional o proyectivo característico de una experiencia afectiva, sino que la afectación es estructural: la sustracción de la atención al contexto y los objetos del entorno por

un decurso *no-verbal* hacia la *aparición* de una configuración de sentido *encontrada* y *no-leída* ni conceptualizada.

El segundo caso de estos es mi favorito<sup>16</sup>: acontece observando un tablero de ajedrez con las piezas en sus posiciones iniciales, o en una posición aleatoria y determinada, esto es, manteniéndose invariable. El cálculo de los movimientos es un movimiento discursivo, pero la imagen invariable del tablero en su posición inicial da una impresión inabordable de la fuerza con la que las cosas y los sucesos se pueden integrar en sistemas determinados, inteligibles e implacablemente certeros. Es especialmente significativo en un deporte y arte como el ajedrez, en el cual su notación es clásicamente referencial respecto a los movimientos estrictamente reglados y también por lo altamente exponencial de sus combinaciones durante el juego como representación de su fuerza estética, la cual se condensa en estas palabras que Goodman cita de Roger H. Sessions al inicio de su capítulo sobre la notación: “[...] *no basta con tener el mundo entero a nuestra disposición: hasta que no se descubren algunas limitaciones, la infinitud de posibilidades anula las posibilidades.*”<sup>17</sup> (Goodman, *Los lenguajes del arte*, pp. 123).

En ninguno de estos casos se encuentra una justificación autorreferencial en términos de contenido representado, porque las obras o las propuestas no tematizan su propia expresividad: sólo se dan como estructuras simbólicas que modifican la disposición epistémica del sujeto, como «modo de acceso» al mundo. Queda pensar que, si la *experiencia estética* se activa allí donde no hay arte institucionalizado ni sentido discursivo; ni tampoco contexto cultural compartido, entonces debe reconocerse que *lo estético* no depende del arte, sino de una estructura de inteligibilidad cuya operatividad precede al lenguaje. En este sentido, el *sujeto estético* no necesita validación conceptual: se evidencia por su operatividad y por la regularidad formal de su

---

<sup>16</sup> Se trata de un ejemplo que emplee en el trabajo titulado *Reflexiones sobre la aprehensión estética* para la evaluación de Estética y teoría del arte II en cursos pasados, y que reproduzco aquí: “*imaginemos un tablero de ajedrez con todas las piezas dispuestas para iniciar una partida; existen una abrumadora cantidad de aperturas y variables posibles; de hecho, cualquier movimiento legal es posible tras la apertura de las piezas blancas. Uno podría parecer sentirse abrumado ante todos los cálculos si demora su apertura, y su oponente preguntarle si es hoy que va a abrir la partida, o qué. Uno podría responder: – ¡Es fascinante analizar todas y cada una de las posibilidades en los siguientes movimientos! – Cabe preguntarnos: ¿Cuándo se ha fascinado uno al calcular las posibilidades de movimientos de las piezas? ¿Antes, durante o después de calcular los movimientos? Ciertamente, el movimiento de las piezas según sus reglas es el juego, y el juego es fascinante, pero lo realmente fascinante, el conjunto de todas las fascinaciones a las que uno puede rendirse del cálculo yace en el tablero inmóvil y con el juego <sin abrir>. En ello hay fascinación, ciertamente una composición, un repertorio y un contexto artístico, pero no hay arte, no hay contra juego; no hay horror porque no hay siquiera idea: no hay pensamiento.*”

<sup>17</sup> La referencia bibliográfica en el texto de Goodman a pie de página es: Problems and Issues Facing the Composer Today, en *Problems of Modern Music*, P. H. Lang (comp.), Nueva York, W. W. Norton & Co., Inc., 1962, pág. 31.

activación. La *mimesis* así reconceptualizada en el *sujeto estético* es una función epistémica primaria: un modo en que la mente humana se estructura simbólicamente antes del lenguaje y, con ello, antes de toda categorización entre arte, conocimiento o acción.

### 3. LA IMPOSIBILIDAD DE LA MÍMESIS COMO FUNCIÓN SIMBÓLICA INTERSUBJETIVA

«La mimesis estética no puede operar como una función simbólica intersubjetiva» — entendiéndose por tal toda forma de codificación que permita la comunicación de contenidos simbólicos a través de sistemas de referencia compartidos— constituye una tesis estructural para lo que se entiende por «negatividad» en la reflexión estética. Esto constituye una imposibilidad epistémica de principio: la estructura misma de la producción simbólica *no*-lingüística, tal como ha sido definida, es incompatible con los principios que rigen los sistemas semióticos intersubjetivos. Sostengo que la estética analítica adolece, al igual que la crítica estética, de un momento de independizar las dimensiones psicológicas y pragmáticas de la intersubjetividad y la comunicación humana. Esto es lo que ha dado sólo lugar a la limitación del análisis estético al estudio de *objetos artísticos* en tanto que productos de una acción comunicativa, conservando referencialidad clásica, omitiendo su dimensión estructural *no*-discursiva cuya necesidad he procurado mostrar al señalar las inconsistencias de esta presuposición cuando se trata de delimitar técnicamente el fenómeno estético.

#### 3.1. ARGUMENTO DEDUCTIVO

Pienso que la cuestión estética no es un problema trivial cuyos análisis hayan de pasar exámenes pragmáticos y psicológicos para resultar claros. Para esto, si bien el objeto de las reflexiones estéticas no es ni mucho menos un objeto deducible —sino, más bien, una inducción o un proceso de inferencia *no*-formalizable—, toda reflexión al respecto es, por definición, una toma de posición proposicional y, como tal, orbita un juicio. No se trata del «juicio estético» kantiano; dicho de otro modo, «lo estético» de «un juicio» es lo que configura su posibilidad: lo *no*-denotable, lo *no*-nominado—. Esto no es otra cosa que los procesos cognitivos *no*-conscientes soportados por estructuras cuya existencia y función es independiente de ser conceptualizable, como ocurre con el conjunto de cosas que inscribimos en el concepto de «mundo» bajo el experimento mental de suprimir toda agencia cognoscente: ¿por qué habría el monte Everest de dejar de existir en ausencia del *sujeto*? ¿Por qué el árbol que cae en el bosque no iba a producir sonido en ausencia de un receptor —un oyente o un aparato de medida— de ese sonido? Así las cosas, debe poderse, al menos, aproximar el esclarecimiento de la cuestión a una estructura deductiva. Para esto, demos como punto de partida unas condiciones mínimas necesarias para que un sistema simbólico pueda operar como medio de codificación

intersubjetiva: (1) los símbolos que lo componen deben ser reconocibles dentro de una comunidad interpretativa; (2) deben operar bajo un conjunto de reglas de significación compartidas, explícitas o implícitas; (3) debe establecerse una relación funcional —al menos virtual—, entre símbolo y objeto, o entre forma y contenido —de denotación, connotación, instrucción, etc.—; y también su eficacia debe ser reproducible y transmisible sin pérdida fundamental del significado.

Este conjunto de condiciones es lo que podemos denominar como un modelo de codificación simbólica convencional o sistema semiótico general; operación que puede representarse formalmente<sup>18</sup> como una función parcial de denotación  $\delta: S \rightarrow O$  donde  $S =$  conjunto de símbolos;  $O =$  conjunto de objetos o significados;  $\delta(s) = o$  sí y sólo sí el símbolo  $s$  denota o refiere al objeto  $o$  en virtud de reglas interpretativas compartidas. “*Lo que se requiere es que todas las interpretaciones que se subordinen a la partitura, y sólo éstas, sean interpretaciones de la obra.*” (Goodman, N., *Los lenguajes del arte*, pp. 124). Es decir, que la validez del símbolo como signo depende de un criterio externo de inclusión y exclusión en función de su relación normativa con la obra o con el referente. Este, pienso, puede tomarse como un esquema básico de toda semiótica funcional:  $s$  opera como signo transmisible de un objeto inteligible o un contenido  $o$  a razón de un consenso interpretativo. Esto es válido en lenguajes naturales y formales; sistemas de notación o convenciones representacionales propias del arte mimético clásico. Sin embargo, si lo que hemos caracterizado como mimesis estética es una operación simbólica *no*-lingüística que activa disposiciones epistémicas internas —esto es: la estructuración de sentido, que no opera bajo reglas comunicativas ni codificación semántica alguna—, entonces el tipo de función simbólica no es  $\delta$ , sino otra: una función de *emergencia estructural* tal que  $\phi: S \rightarrow \Sigma$  donde  $S =$  conjunto de estructuras simbólicas *no*-lingüísticas;  $\Sigma =$  conjunto de disposiciones epistémicas del *sujeto estético* y  $\phi(s) = \sigma$  significa que el símbolo  $s$  no refiere un objeto  $o$ , sino que activa una estructura epistémica interna  $\sigma$ , esto es, una configuración preconceptual de sentido. Esta función no es codificable, no es transferible, ni es reducible a formas de referencia objetivables. Su eficacia es intransmisible en tanto que no depende de una disposición epistémica singular y *no-tematizable* discursivamente y no de un significado disponible intersubjetivamente y consensuable. De la diferencia entre la producción estructural de comunicación y la producción de constitución estructural de sentido se sigue la imposibilidad —o insuficiencia o incompatibilidad— de subsumir  $\phi$  dentro de cualquier función

---

<sup>18</sup> Esta «notación» es un ejercicio que sólo tiene un valor epistemológico clarificador, no lógico-deductivo en sentido técnico. He pensado que una abstracción funcional que explicita la diferencia entre una operación simbólica comunicativa y una operación simbólica estructural sería una buena guía argumentativa y un modo de no divagar en exceso.

de codificación intersubjetiva:  $\neg \exists \delta': S \rightarrow O$  tal que  $\phi = \delta'$ , es decir: que no existe una función de codificación que pueda traducir la operación estética sin transformar su naturaleza epistémica. Dicho de otro modo: toda mimesis traducida deviene *signo*; toda experiencia estética tematizada deviene *discurso*. El proceso cognitivo fundamental —refiriéndonos en él en singular para abreviar una complejidad difícil de manejar— que denotamos aquí con el término «estético» no se refiere a nada en el mundo; *no distingue nada*: no se modeliza a sí mismo en un constructo conceptual y, por tanto, no puede haber una función simbólica intersubjetiva que preserve la estructura operativa de la mimesis estética.<sup>19</sup> Toda formalización discursiva de la experiencia estética cancela, precisamente, lo que hace de ella una forma de acceso *no*-lingüístico al sentido.

Esto no implica que no pueda hablarse de arte ni que no puedan compartirse experiencias privadas sobre obras o performances artísticas. Pero sí que lo que se comunica es siempre una mediación, una traducción, un residuo. De hecho, es la capacidad de hacerlo lo que nos hace críticos frente a la densidad dialéctica de las formas más vagas de construir discursos refractarios al análisis —las más de las veces sostenidos por *preservadurismo* terminológico, un gran movimiento estético que pasa bastante inadvertido—, y que nos impelen precisamente a afinar más el análisis y la crítica propia.

#### 4. CONCLUSIONES

En este texto he examinado críticamente el concepto de «mimesis» y lo he reconceptualizado a partir de una función cognitiva denominada «sujeto estético», atravesando hasta la contemporaneidad profundas ambigüedades e imprecisiones genealógicas inscritas en el discurso de la reflexión estética y extensivas a la reflexión filosófica tradicional en una función fundamental de la existencia humana: la representación del mundo. La tendencia de la reflexión filosófica a la preservación de marcos epistémicos y conceptografías hegemónicas en la historia de la filosofía para abordar fenómenos actuales consiste no en la *justificación* sino en la *afirmación* de dichos marcos como puntos de partida necesarios, y por esta razón —no dejar de *filosofar* para comenzar a *preservar*— he optado por una posición independiente y crítica, partiendo terminológicamente del eje principal de toda investigación filosófica, independientemente de la tradición o corriente de pensamiento más afín: el análisis.

La noción clave desarrollada aquí —más exhaustivamente incluso que en el Trabajo de fin de Grado titulado *La irreductibilidad del arte*, para el cual lo acuñé por vez primera—, es la

---

<sup>19</sup> Esto, si entendemos «mimesis estética» como sinónimo, por reconceptualización, de la función de *sujeto estético*.

de «sujeto estético», con la cual denoto una instancia epistémica universal que espero haber definido suficientemente y de manera clara en este texto. Este *sujeto-concepto* opera, mediante estructuras cognitivas, biológicamente enraizadas, subyaciendo al lenguaje, justificando su existencia y operatividad por la coherencia empírica de las ciencias cognitivas y fenomenológicas. Esta reconceptualización ha implicado considerar la *mimesis* como una función epistémica primaria. Para esto es especialmente importante partir de un realismo crítico para no enfrentarse a problematizar la relación entre el avance epistemológico que suponen las ciencias humanas, y un antirrealismo científico para no caer en la ingenuidad de que los modelos conceptuales y epistémicos son entidades reales.

Esta coherencia la he defendido en un argumento o discurso enfático sobre las facultades cognoscitivas involucradas en lo que tradicionalmente damos en denominar «experiencia estética» para tratar de aislarla y romper la dependencia de esta de códigos culturales, morales o de intencionalidad semántica. Pienso haber argumentado suficientemente, y con ello demostrado deductivamente la imposibilidad lógica y estructural de que la *mimesis* sea una operación simbólica intersubjetiva, en lugar de una activación estructural de sentido en la conciencia que desborda toda articulación del lenguaje, la formación de juicios o la discusión de interpretaciones.

A diferencia de las líneas de pensamiento críticas o analíticas acerca de la cuestión estética, pienso haber conseguido formular una distinción formal, por supuesto, enteramente debatible, entre funciones semióticas convencionales y funciones de emergencia estética, arrojando una conclusión clara y central en el objetivo de este trabajo: mostrar, sin recurrir a referenciar aspectos sociohistóricos del arte, que toda tentativa de traducción discursiva o codificación comunicativa de la experiencia estética, primero, no se constriñe al *world of art* y, segundo, implica una pérdida de su especificidad funcional, reificando necesariamente lo simbólico en signo y la experiencia en discurso.

Espero, en definitiva, haber mostrado convincentemente que la *mimesis clásica* en términos de *representación* queda adecuadamente reconceptualizada bajo una perspectiva epistémica de cierto rigor en un concepto que tendrá mejor o peor recepción, espero, por su definición que por su nombre, y que constituye una clara evidencia de los límites inherentes del lenguaje como vector único de inteligibilidad y de verdad.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

Adorno, T. W. (1970). *Teoría estética*. Madrid: Akal.

Claramonte, J. (2016). *Estética modal. Libro primero* (2ª reimpresión 2018). Madrid: Tecnos.

Eagleton, T. (1990). *La estética como ideología*. Barcelona: Paidós.

Goodman, N. (1976). *Los lenguajes del arte: una aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona: Seix Barral.

Ivorra Castillo, C. (2003). *Lógica y teoría de conjuntos*. Madrid: Alianza Editorial. Disponible en: <https://www.uv.es/ivorra/Libros/Logica.pdf>

Lang, P. H. (Ed.). (1962). *Problems of modern music*. New York: W. W. Norton & Co. (Contiene el texto de Roger H. Sessions citado por Goodman en Los lenguajes del arte).

Maturana, H. R., & Varela, F. J. (2006). *De máquinas y seres vivos: autopoiesis: la organización de lo vivo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. Disponible en: [https://des-juj.infed.edu.ar/sitio/educacion-emocional-2019/upload/De\\_maquinas\\_y\\_Seres\\_Vivos\\_-\\_Maturana.pdf](https://des-juj.infed.edu.ar/sitio/educacion-emocional-2019/upload/De_maquinas_y_Seres_Vivos_-_Maturana.pdf)

\*La notación formal que se ha incluido en el texto se ha redactado mediante el entorno LaTeX utilizando el editor *Overleaf*. Enlace en línea: <https://www.overleaf.com>