

Mímesis y corporalidad en Walter Benjamin y Roger Caillois



Florencia Abadi

Universidad de Buenos Aires-CONICET

Introducción

Durante la década de 1930, Walter Benjamin y Roger Caillois escriben sus primeros ensayos sobre el concepto de mimesis. A comienzos de 1933, antes de su exilio, Benjamin redacta “La doctrina de lo semejante”; unos meses después, en Ibiza, realiza una segunda versión del mismo texto, que titula “La facultad mimética”. En 1936 retoma el concepto en la segunda versión del ensayo sobre “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En 1935 aparece en la revista *Minotaure* el texto de Caillois titulado “Mimetismo y psicastenia legendaria”. Poco antes había publicado su célebre artículo sobre “La mantis religiosa”, en que ya se esbozaba una reflexión sobre el tema.¹ Lejos del tratamiento neoclasicista de la noción de mimesis que predominó en la modernidad –para el cual esta consistía sobre todo en la imitación del modelo clásico en el ámbito artístico–, y distantes en general del tratamiento preponderantemente estético que recibió el concepto en la tradición, las reflexiones simultáneas de Caillois y de Benjamin se encuentran atravesadas por descubrimientos pertenecientes a tres disciplinas diversas: el mimetismo en los animales en el ámbito de la biología, las investigaciones sobre la magia mimética en el ámbito de la antropología, los desarrollos sobre el inconsciente y los sueños por parte del psicoanálisis, retomados activamente por el surrealismo, movimiento con el cual ambos tuvieron una relación intensa y ambivalente.

El vínculo entre ambos autores no fue especialmente cercano, aunque tampoco irrelevante. Si bien se conoce mayormente la actitud crítica de Benjamin hacia Caillois –en 1938 escribe bajo el pseudónimo anagramático J. E. Mabinn una breve reseña sobre el artículo “L’aridité” en que lo acusa de fascista–², las numerosas referencias en el *Libro de los Pasajes* a “La mantis religiosa” y a “París, mito moderno” son un signo claro en la dirección contraria.³ Por otra parte, los aproximaba el profundo vínculo de Benjamin con algunos de los exponentes del *Collège de Sociologie* co-fundado por Caillois (en particular Pierre Klossowski –su traductor al francés– y George Bataille –a quien dejó sus escritos cuando partió de París–). Es sabido además que Benjamin frecuentó las reuniones del grupo hacia fines de la década del 30'. Existen sin embargo escasos trabajos que estudian la relación entre ambos autores; deben mencionarse los de Tyrus Miller, Joyce Cheng, Jessica Nitsche, Susana Scramim, Raúl Antelo y, aunque la abordan de manera más periférica, los de Miriam Bratu-Hansen y José Luis Delgado Rojo.⁴ La mayoría destaca las diferencias entre las teorías de Benjamin

1. Ambos textos fueron incluidos luego en *El mito y el hombre* [*Le mythe et l'homme*, 1938].

2. Cf.: “Wenn Caillois sagt, «on travaille a la libération des êtres qu'on désire asservir et qu'on souhaite ne voir obéissants qu'envers soi», so hat er ganz einfach die faschistische Praxis gekennzeichnet” (Benjamin, *GS III*: 550).

3. Véanse los fragmentos [B 8a, 2], [C8, 4], [D 4a, 3], [E 10, 3], [G 15, 5], [K 5a 5], [L 5, 3], [M 11 a, 5], [M 12, 1], [N 7, 1], [S 7, 1], [V 8, 1], [Z 2a, 1], en: *GS V*.

4. Miller aborda el vínculo de Benjamin con el *Collège* en su conjunto (1998:123-133); Cheng focaliza en el influjo del surrealismo en las obras de ambos (2009: 61-86); Nitsche estudia la cuestión del juego y el mimetismo poniendo el foco en el papel de la fotografía para ambos autores (2008: 74-91); Scramim trabaja la cuestión del poder y la soberanía sin hacer mención a la cuestión de la mimesis (2009: 101-115). Antelo hace una reconstrucción de la época que incluye especialmente el paso de Caillois por Argentina, y en ese contexto aborda la cuestión de la magia y el mimetismo en Caillois, trazando algunas relaciones con Benjamin (2009a: 3-34 y 2009b 307-317). Delgado Rojo examina la cuestión de la mimesis en el ensayo sobre la obra de arte de Benjamin, y dedica algunas páginas a comparar esa concepción con la de Caillois (2015: 57-82); Bratu-Hansen estudia la cuestión del juego –estrechamente vinculada con la mimesis– y se detiene brevemente en la relación con Caillois (2004: 3-45).

y de Caillois: sus divergencias políticas, sus recepciones diversas de los trabajos clásicos en torno al juego, el contraste entre una mirada de la mimesis ligada al concepto de matriarcado (en Benjamin) y la exaltación de la virilidad (en Caillois), o entre la liquidación de lo sagrado (Benjamin) y su restauración (Caillois). El presente trabajo se propone, en cambio, rescatar las semejanzas y mostrar que ciertos elementos específicos de su pensamiento—su recepción del mimetismo animal, sus nociones de juego, el carácter primitivo atribuido a la capacidad mimética— permiten llevar a cabo una lectura de la mimesis que coloca el énfasis en su dimensión *corporal*.

Ambos autores se enfrentan en sus reflexiones a una cuestión común: la tensión entre un polo representacional presente en la noción de mimesis y otro material-corpóreo. Esta tensión atraviesa el tratamiento filosófico sobre la mimesis desde sus orígenes griegos.⁵ La concepción que podemos llamar “representacionista” de la mimesis—sin duda la dominante— tiene su primera elaboración sistemática en la *Poética* de Aristóteles. Allí el término sirve fundamentalmente para distinguir las artes mecánicas (carpintería, arquitectura, medicina, etc.) de las artes no mecánicas o “inútiles”.⁶ La poesía, la pintura, la música, la escultura, la danza son artes “miméticas”: sus productos imitan o representan la realidad. En tanto arte mimética, la poesía no se define por el metro—también puede haber obras de medicina o de física escritas en verso, como por ejemplo los textos de Empédocles—, sino porque produce una *representación*. En este mismo sentido, el actor de la tragedia no *es* Edipo, sino que lo *imita*, lo representa, hace *como si* fuera Edipo. La mimesis delimita ese espacio de la ficción. De aquí se nutrirá el concepto classicista de “verosimilitud”—en oposición al de verdad—, de Boileau-Despréaux a Charles Batteux, en una insistente reivindicación de Aristóteles. Esta concepción ha determinado una visión normativa en que la imitación es pensada como un proceso voluntario y conciente. En el siglo XX, Erich Auerbach, Hans-Georg Gadamer y Paul Ricoeur, entre otros, han trabajado la noción de mimesis al interior de este paradigma.

La referencia a lo material-corpóreo en el proceso mimético impregna fuertemente el tratamiento platónico en *República*, en relación con la idea de contagio. En efecto, Platón despliega una concepción de la mimesis como una suerte de virus, un veneno que explota la fragilidad del hombre, su carácter influenciado, amenazando con derribar todo control racional sobre la esfera emocional. La imitación produce efectos fuera del ámbito de la ficción: si empezamos por imitar los gestos de lamento, de amor, o los sonidos de los animales, nuestro cuerpo acabará por hacerlos suyos de manera involuntaria. En este sentido, el cuerpo y su gestualidad tienen una presencia mucho mayor en la elaboración platónica, que retoma así el uso primigenio del término en el ámbito de la danza y de la mímica. Esta concepción de corte materialista de la mimesis ha pervivido como una matriz subterránea y relegada en las aproximaciones al concepto. En el siglo XX, Walter Benjamin y Roger Caillois (así como Theodor Adorno, Aby Warburg, René Girard) han revitalizado el concepto de mimesis en esta dirección.⁷

El presente trabajo se propone relevar las funciones que cumple la corporalidad en las teorías de la mimesis de Caillois y de Benjamin. Nos interesa mostrar que, así como ambos autores exploran la cuestión a partir de una *tensión* entre el ámbito representacional de la imaginación y el corpóreo-material, sus obras subrayan de diversas maneras el papel de este último polo en el proceso mimético, ligado a un carácter involuntario e inconciente del mismo. Con este objetivo, nuestro recorrido consistirá en 1) un análisis del papel que cumplió el mimetismo animal en sus teorías, 2) un examen de sus concepciones sobre el juego como ámbito mimético primordial y 3) una lectura de sus ideas sobre el vínculo entre mimesis e infancia (tanto a nivel ontogenético como filogenético). Si en el caso de Benjamin puede constatarse un intento explícito de fusionar el ámbito representacional con el corporal, Caillois propone

5. La hipótesis que presento a continuación forma parte de una investigación más amplia (que desarrollo como investigadora asistente del CONICET) que busca llevar a cabo una historia conceptual de la mimesis basada en la contraposición entre una concepción dominante sobre la mimesis que la entiende como representación y otra más bien relegada, pero persistente a lo largo de la tradición, que la concibe a partir de la idea del contagio. Este artículo constituye un capítulo de dicho trabajo.

6. Con ese mismo objetivo de distinguir las artes no mecánicas de las mecánicas, la modernidad utilizaría el nombre “bellas artes”, que instaló Charles Batteux hacia mediados del s. XVIII, y con el que fueron sustituidas otras denominaciones, como “las artes de las Gracias y las Musas”.

7. No es casual en este sentido que en el debate contemporáneo sobre la mimesis se señale a Platón como un mojon singular y original (por ejemplo René Girard, Philippe Lacoue Labarthe, Jacques Derrida, etc.).

un complejo “nexo analógico” entre la representación y la acción, cuyas tensiones no resueltas resultan de máximo interés para una teoría materialista de la mimesis.

I. Mímetismo animal y mimesis humana

En 1862, Henry Bates escribe el primer trabajo acerca del mimetismo animal, después de años de observaciones en la selva del Amazonas. En el intento de clasificar los diversos tipos de mariposas, Bates observa que algunas *Leptalis* se parecen más a las *Ithomia* que a su propia familia, y sostiene que las *Leptalis* las imitan debido al sabor desagradable de las *Ithomia*, que las protege de ser devoradas por los pájaros. Más adelante, Franz Müller afirma que existe un tipo de semejanza en que la especie que imita no está desprovista de los recursos defensivos de su modelo (como en el mimetismo batesiano), sino que se establece una suerte de contrato entre especies igualmente desagradables para el predador (mimetismo mülleriano). A partir de allí se suceden una serie de investigaciones que designan con el término “mimikry” un grupo de fenómenos diversos, como el mimetismo entre dos especies, entre una especie y el entorno, y lo que se dio en llamar “Automimikry” o thanatosis.

El concepto de *mimikry* tuvo una gran repercusión en ciertos ámbitos de las humanidades, como la antropología, las teorías de género y los estudios poscoloniales.⁸ En su diccionario de estética de 1990, Karlheinz Barck afirma que “en contraste con el concepto de mimesis, el de *mimikry* tiene una coyuntura favorable”.⁹ Mientras la noción de mimesis habría quedado aplastada por la pretensión normativa de la concepción dominante –aquella que tiene su corazón en el clasicismo–, la de *mimikry* destaca el aspecto involuntario e inconsciente del proceso imitativo. Las concepciones de la mimesis de nuestros autores se encuentran determinadas por este desplazamiento que produjo el descubrimiento del mimetismo animal.

Al comienzo de “La facultad mimética” Benjamin afirma que del mismo modo que los animales se mimetizan para no ser atrapados por sus depredadores, la facultad mimética [*mimetisches Vermögen*] cumple en el hombre la función de salvarlo de los peligros del entorno. En ese sentido, sería un rudimento de aquella necesidad antigua de adaptarse al ambiente y, por tanto, de “comportarse de manera semejante”.¹⁰ Definida como la capacidad de producir y percibir semejanzas, Benjamin encuentra esta facultad en toda la naturaleza aunque, sostiene, es el hombre quien la posee en su grado más elevado (todas sus “funciones superiores” estarían vinculadas con ella).¹¹ Su desarrollo se produce durante la infancia, a partir del juego, repleto de comportamientos miméticos. Benjamin destaca que los niños no se limitan a imitar a otras personas, “al vendedor o al maestro”, sino que también juegan a ser “un molino o un tren”¹²: la facultad mimética determina no sólo la relación con otros hombres, sino con el entorno en general y con los objetos inanimados en particular. La adaptación supone una relación de permeabilidad en que el límite entre el sujeto y el medio en general resultan difusos.

La actividad de la facultad mimética es concebida por Benjamin como una *lectura*. Las sucesivas fases de la historia de la facultad mimética se corresponden con diversos modos de leer: si en la primera fase se leían las vísceras o las estrellas, en una segunda fase fueron los jeroglíficos y las runas, y finalmente la mimesis penetró en la lengua y en la escritura. Así, a lo largo de la historia la clarividencia cedió sus fuerzas al lenguaje, archivo actual de la fuerza mimética. Este ingreso de la mimesis en el lenguaje implica para Benjamin una transformación cualitativa: la semejanza deviene “no sensorial” [*unsinnlich*], un concepto que reconoce como “relativo, significando que, en nuestra percepción, ya no poseemos eso que alguna vez hizo posible hablar de semejanza entre una constelación astral y un ser humano”.¹³ El origen

8. Para un análisis del influjo de la teoría de la *mimikry* en las humanidades, puede verse el enorme trabajo de Kyung-Ho Cha (2010), que dedica un capítulo al caso de Caillois.

9. Barck, K. (1990: 746).

10. Benjamin (GSII/1: 210).

11. Sobre las repercusiones de la facultad mimética en la noción benjaminiana de rememoración en tanto función superior del hombre, cf. Abadi, F. (2013).

12. Benjamin (GSII/1: 205).

13. Benjamin (GSII/1: 207). Para las citas de ambos textos sobre la mimesis seguimos la traducción de J. Navarro Pérez, en Benjamin (2007).

sensorial de la facultad mimética sigue siendo aquel que otorga sentido al concepto de semejanza [*Ähnlichkeit*]. El lenguaje mimético supone que el signo se asemeja al referente –contra la perspectiva saussureana del signo arbitrario–. La mimesis conserva así su intrínseca relación con el cuerpo y con lo figurativo, que no resulta liquidado por la relevancia atribuida al lenguaje, del que se destaca su relación con la escritura iconográfica y jeroglífica.

Caillois retoma las investigaciones sobre la *mimikry* de un modo mucho más contundente, y a su vez más crítico. En “Mimetismo y psicastenia...” consigna las diferentes teorías científicas al respecto: el mimetismo ofensivo, el defensivo, el directo, el indirecto, la homocromía, la homomorfía, el mecanicismo (que afirma que la homocromía consiste en una acción automática regida por la visión retiniana, que se traspone mecánicamente a la piel), el finalismo (los múltiples propósitos que se han considerado como hipótesis para los mecanismos miméticos); da cuenta de las teorías de Bates, de Müller, de Wallace, etc. Entre estas múltiples influencias, Kyung-Ho Cha ha destacado el influjo de la biología lamarckiana en la obra de Caillois (y en general en la recepción del mimetismo por parte de las humanidades).¹⁴ Si bien Lamarck muere en 1829, y su relación con la *mimikry* es pura especulación, sentó las bases de una teoría biológica que permite pensar la adaptación de un ser vivo como un proceso espontáneo y que además implica una transformación corporal. Si para Lamarck la clave de estas transformaciones estaba en el comportamiento de los animales, el neolamarckismo adopta una posición –que Caillois retoma y explica en detalle– que sostiene el influjo físico-químico del ambiente: las superficies de los insectos reaccionan como placas fotográficas a ese influjo del entorno, es decir, fotografían el ambiente con sus cuerpos y así se mimetizan. (Cabe señalar que las teorías de la mimesis de sesgo materialista fueron sepultadas, tanto en el caso de la biología como de la sociología, en el origen de la construcción disciplinar. La figura de Lamarck en la biología –refutado por el darwinismo– es en este sentido análoga a la de Gabriel Tarde en la sociología. Tarde, que definió el lazo social como un lazo imitativo concebido a la luz de la noción de *contagio* fue descartado ante la victoria de su contrincante, Emile Durkheim. El rescate de estas teorías relegadas en las últimas décadas tiene sin duda la marca del retorno de lo reprimido.)¹⁵

14. Cha, K. (2010: 279-186).

15. Esta tesis es desarrollada en la investigación más amplia del que este trabajo forma parte, véase nota 5.

Caillois rechaza la tesis que entiende el mimetismo como una herramienta para la supervivencia –tesis que Benjamin sostiene acriticamente–. Por el contrario, afirma que mimetizarse es un lujo, que puede ser incluso un “lujo peligroso”¹⁶ en ciertas ocasiones, similar a la moda en la esfera humana. En contraste con el instinto de preservación, coloca como fundamento un principio de “asimilación al espacio” que guarda un parentesco con la acedia, el complejo de Nirvana y la pulsión de muerte postulada por Freud en *Más allá del principio del placer*.¹⁷ De acuerdo con el modelo termodinámico, la mimesis sería el producto de un principio que rige el universo y que hace que todo ser tienda a la uniformidad y a lo inanimado, a colmar una diferencia de nivel. En este sentido, Caillois observa que los animales suelen mimetizarse “retrocediendo” un grado: el insecto regresa al reino vegetal, la planta al mineral, etc. La cuestión del espacio es central en esta hipótesis: el mimetismo sería una patología que afecta la distinción entre el organismo y el medio, por la cual “el organismo no está en *un* medio sino que además *es* ese medio”.¹⁸

16. Caillois (1998: 115).

17. *Ibid.*

18. Caillois (1998: 133).

En “Mimetismo y psicastenia...”, no se encuentran precisiones respecto de la relación entre el mimetismo animal y la mimesis humana. Caillois se limita a mencionar una serie de campos de la actividad humana que se encuentran atravesados por la mimesis, sin especificar de qué modo: el totemismo, la magia mimética (remite a los estudios de Taylor, Hubert y Mauss y Frazer sobre la relación entre la magia y la asociación de ideas), el arte, donde encuentra “muchos hechos convergentes” con la mimesis, por ejemplo en la pintura de Dalí (cuyo ensayo sobre

el método paranoico-crítico, desarrollado en conjunto con Lacan, corrigió Caillois para su publicación en *Minotaure*) o en la lírica panteísta, que alude a la fusión del sujeto con el todo.¹⁹ La única convergencia que señala con rigor es aquella que da título al ensayo: el vínculo entre el mimetismo y la psicastenia, aquella perturbación de las relaciones entre la personalidad y el espacio que estudió Pierre Janet, por la cual quienes padecen esta enfermedad sufren de una despersonalización por la *asimilación al espacio*: no pueden responder por dónde se encuentran. El cuerpo mismo es percibido como espacio y se produce un “estar afuera” del sujeto. Caillois señala que este núcleo está presente en el temor a la oscuridad, en que se borra la distinción entre interior y exterior.

19. Caillois (1998: 116 y ss).

Será en otros escritos (“La función del mito”, “La mantis religiosa”, *Medusa y Cía*), donde Caillois desarrolle su teoría sobre los aportes que puede ofrecer la biología comparada y en particular sobre la relación entre el mimetismo animal y el hombre. La mediación reside en la *representación*: Caillois plantea que lo que ocurre en el reino animal a nivel del comportamiento, acontece en el hombre en el plano de la imaginación, de la mitología: se trata de un vínculo analógico. Siguiendo a Bergson en su distinción entre instinto (animal) y función (humana), sostiene que la representación mítica “está destinada a provocar, en ausencia del instinto, el comportamiento que este habría desatado”.²⁰ La imaginación reemplaza al cuerpo, a la materia y a la acción en su satisfacción de necesidades. Caillois justifica entonces el interés en la biología comparada en que el comportamiento de una especie animal permite comprender las *virtualidades psicológicas* humanas. Por ejemplo, aquello que la mantis religiosa realiza –devorar al macho durante el coito–, es un fantasma para el hombre, que produce en las culturas más diversas mitos que se corresponden con ello –la *femme fatal*, la vagina dentada, la *Giftmädchen*, el temor a la desvirgación, etc.–. Esa relación entre nutrición y sexualidad se preserva en el hombre pero no ya en el nivel de la acción, sino en el mitológico. El aspecto definitorio del mito es su *sobredeterminación*: se trata de “un nudo de procesos psicológicos, que tienen una trama, una organización”²¹; por eso es posible encontrar allí las determinaciones inconcientes de la afectividad humana. El hombre mitifica la ley biológica, o dicho a la inversa, el animal realiza el mito.

20. Caillois (1998: 24).

21. Caillois (1998: 34).

Dos años después, en *Medusa y Cía* (1960), Caillois continúa el trazado de nexos analógicos, para lo cual distingue tres tipos de mimetismo que se corresponden con mitos y juegos diversos en el ámbito humano. El primer tipo es el disfraz: el animal intenta hacerse pasar por otra especie (la “mimikry” propiamente dicha); en el hombre se corresponde con los mitos de metamorfosis y el gusto por los disfraces. En segundo lugar, el camuflaje: el animal se confunde con el entorno –una rama, hoja, piedra, por homocromía, o mediante colores disruptivos que rompen su forma– y disimula su presencia; se corresponde en el hombre con las leyendas de la capa o el sombrero que vuelve invisible a quien la porta, con los juegos de inmovilidad e impasibilidad. Finalmente, Caillois menciona la intimidación, los casos en que el animal asusta o paraliza a quien lo mira sin que haya un peligro real para este, mediante ocelos u otros accesorios como cuernos o máscaras –en este caso la semejanza no juega estrictamente ningún papel, sino solo la simulación–; se corresponde con la creencia en el mal de ojo o en la mirada petrificante, con el uso de máscaras en diversos rituales o carnavales, con el tatuaje. Esta clasificación revela además que el criterio de Caillois para definir el mimetismo es el *engaño*, más que la semejanza.

En el contexto de nuestro argumento, lo antedicho puede ser leído como una objeción a la tesis que aquí buscamos demostrar: el sesgo materialista de la concepción de mimesis de Caillois. De algún modo, este materialismo se rompería al ingresar la mimesis a la esfera del hombre, donde todo el peso está puesto en la representación. Resulta curioso, sin embargo, que el filósofo que va más lejos en su incorporación

del mimetismo animal –plenamente corpóreo– a la reflexión sobre el concepto de mimesis acabe por sostener que en el hombre esta queda completamente confinada al ámbito representacional. Con la hipótesis de la analogía entre los reinos –y no de una continuidad completa entre ellos–, Caillois se protege contra una posible objeción que le enrostraría que el hombre no tiene instintos como los animales, sino que su comportamiento está mediado por la libertad. Pero esta misma hipótesis lo envuelve en oscilaciones y hasta en contradicciones. Por ejemplo, la “mordida del amor”, que menciona como frecuente en el hombre –más particularmente en las mujeres (!)–, y que estaría en relación con la acción devoradora de la mantis religiosa, no es una fantasía, sino un comportamiento. La diferencia entre el mecanicismo de los instintos y una “solicitud *casi* irresistible” de la representación mítica se torna difícil de establecer. Caillois se mueve permanentemente en esa oscilación entre el carácter imperioso de la imagen mítica, y su dimensión no mecánica. La imagen mítica es una “imagen *casi* alucinante”²², que fascina y que permite el pensamiento pero convierte a este en un pensamiento aterrizado y esclavo, una idea fija que se impone con suficiente fuerza como para ganar universalidad en todas las culturas, “conducta irracional e imperiosa, pero no irresistible”. ¿Qué quiere decir esto? Si no es irresistible, lo cierto es que no la resistimos. Es una imagen que se impone con seguridad, de manera universal. Desde esta perspectiva, y aunque se niegue el mecanicismo, la mitología es presentada como el instinto del hombre. El nexo analógico parece redefinirse en términos de gradación, de aproximación (“casi”). El mismo epígrafe de “Mimetismo y psicastenia...”, que Caillois toma de la Cábala, se vincula con la imposibilidad de establecer tal límite entre la imaginación y la realidad: “Tened cuidado: jugando a los fantasmas, se vuelve uno fantasma”. Por eso Denis Hollier objeta: “en los análisis de Caillois parece no haber diferencia entre hacerse el muerto y estarlo”²³. Esto se debe a que la mimesis en el hombre no es para Caillois una mera simulación, sino un acontecimiento inconsciente, incontrolable, afectivo, que involucra de manera definitiva el comportamiento y el cuerpo.

22. Caillois (1998: 24). La cursiva es mía.

23. Hollier (2004: 197).

La cuestión del juego enfrentará a Caillois, una vez más, con esta tensión, y su no resolución puede ser leída en los mismos términos: el mimetismo corpóreo no es una mera metáfora en el ámbito humano, sino que se encuentra en el núcleo de su concepción de la mimesis en general.

II. Mimesis y juego

La problemática del juego ha conducido generalmente a una interpretación de la mimesis en términos de representación. Mediante el establecimiento de ciertas reglas distintas a las de la vida corriente, el juego instituye un ámbito aparte, cercano al de la ficción. No casualmente la palabra inglesa “play” o la alemana “Spiel” significan juego y también “representación” o pieza teatral, y se utilizan para referirse a la interpretación de instrumentos musicales, del mismo modo que la palabra francesa “jouer”. Sin embargo, tanto Benjamin como Caillois muestran que la cuestión del juego permite poner de manifiesto de manera eminente también el aspecto corporal presente en la mimesis.

En *Los juegos y los hombres* (1958), Caillois continúa y discute la obra de Johan Huizinga, *Homo ludens* (1938), que había demostrado la relevancia del juego en el origen de la civilización y específicamente en las instituciones que organizan las sociedades (el derecho, la política, la guerra, etc.). Caillois considera que este “descuida deliberadamente la descripción y la clasificación de los propios juegos, dándolas por sentadas, como si todos los juegos respondieran a las mismas necesidades y manifestaran indiferentemente la misma actitud psicológica”.²⁴ Interpreta el énfasis de Huizinga en los juegos de competencia reglamentada como un reduccionismo que soslaya otros

24. Caillois (1986: 27-28).

tipos de juego, entre ellos, los que él vinculará con la mimesis. Propone entonces una clasificación que distingue entre cuatro tipos de juego: los de competencia (*agón*) – carreras, luchas, ajedrez, competencias deportivas en general, etc.–; los de azar (*alea*) –cara o cruz, apuestas, ruleta, loterías, etc.–; los de vértigo (*ilinx*) –sube y baja, atracciones de circo, alpinismo, etc.–; y los de simulacro (*mimicry*) –imitaciones infantiles, juegos de ilusión, muñecas, máscaras, disfraces, hasta el teatro y las artes de espectáculo en general–. Su definición general comprende el juego como una actividad libre (no se puede estar obligado a jugar sin que el juego deje de ser tal), separada (con límites espacio-temporales), incierta (el desarrollo no puede estar predeterminado de antemano), improductiva (no crea bienes ni nada nuevo), reglamentada (sometida a una legislación específica) y ficticia (acompañada de una conciencia de realidad secundaria o de irrealidad en relación con la vida corriente). Sin embargo, estas dos últimas características –la regla y la ficción– se encuentran en cierta tensión, y Caillois intenta mostrar que esta responde a una originalidad irreductible de los tipos de juego que Huizinga no alcanzó a ver, en particular los que corresponden a la *mimicry*. La ficción es el elemento central de estos juegos, cuya única y difusa regla consiste en el ingreso dentro del ámbito ilusorio que el juego propone. El “sentimiento de *como si*” reemplaza a la regla. Pero además, si el juego en general implica un “hacer como si el mundo fuera otro”, en los juegos de la *mimicry* el que “se hace otro” es el propio sujeto que juega, que finge ser alguien distinto de sí mismo, mediante la actuación o los disfraces. Esta indicación, que aparece también en Benjamin, sugiere ya la relevancia del *cuerpo* del jugador en los juegos miméticos.

Como anticipa el nombre elegido para estos juegos, Caillois los vincula con el mimetismo animal: “He decidido designar esas manifestaciones mediante el término *mimicry*, que da nombre en inglés al mimetismo, sobre todo de los insectos, a fin de subrayar la naturaleza fundamental y elemental, *casi orgánica*, del impulso que las suscita”²⁵ (la cursiva es mía). La alusión a lo orgánico, precedida del adverbio “casi” que aparece repetidamente en la obra de Caillois, como una suerte de síntoma de las tensiones de su teoría respecto de las relaciones entre el mundo animal y el humano, expone evidentemente el aspecto corpóreo-material. La *mimicry* no es mera representación, es producto de un impulso casi material, casi corporal, “casi orgánico”. Ese casi responde, una vez más, a la necesidad de Caillois de excluir los instintos del mundo humano, y por lo tanto de tamizar o modular lo que *si* se quiere decir: que el impulso que produce las diversas manifestaciones de la *mimicry*, sus diversos juegos y expresiones culturales, reside en el cuerpo del hombre, en la (casi) animalidad del hombre, en algo que en definitiva merece portar el nombre de aquel fenómeno que, entre los insectos, hace que los cuerpos de estos tomen las formas y colores del ambiente o de otros animales del ambiente. Caillois compara así el mimetismo de los insectos con el gusto que encuentra el hombre en disfrazarse, en disimular quién es o en ponerse una máscara. La diferencia es evidente: solo en los animales la máscara y el disfraz forman parte del cuerpo en el sentido de que no son accesorios fabricados y agregados; en un caso la máscara se ofrece en la piel, en el otro como vestuario. Pero el impulso que suscita ese vestuario no está separado del cuerpo, ni los gestos y movimientos que acompañan su uso. En la misma dirección destaca cómo, entre los vertebrados, la tendencia a imitar se expresa en primer lugar por medio de un “contagio enteramente físico, *casi irresistible*” (la cursiva es mía), y lo compara al contagio del bostezo. En los juegos de *mimicry* resulta entonces sumamente compleja la distinción entre representación y cuerpo. La simulación es concebida por Caillois como aquella conducta que consiste “en ser otro o en hacerse pasar por otro”²⁶, soslayando la diferencia entre ambas cosas.

Esta tensión aparece en la obra de Benjamin de modo más autoconciente y explícito. En la segunda versión de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936), también llamada “Ur-text”, retoma la cuestión de la mimesis en el

25. Caillois (1986: 52).

26. Caillois (1986: 55).

contexto de la reflexión estética. Allí afirma que, en tanto fenómeno primigenio de la actividad artística, la mimesis se encuentra atravesada por una polaridad conceptual entre el juego [*Spiel*] y la apariencia [*Schein*]. La apariencia expresa aquel aspecto que concibe la mimesis como representación de algo ausente. Pero, agrega Benjamin, esta incorpora también otro elemento: el juego, que expresa aquel aspecto corpóreo que se observa en las formas más antiguas de imitación, como la danza y el lenguaje gestual, en que no se evoca meramente un objeto ausente o ante los ojos, sino que, además, el cuerpo de quien imita resulta a su vez el objeto imitado, y de ese modo lo encarna, lo “juega”.²⁷

27. Benjamin (GS VII/ 1: 368). Para un análisis detallado del concepto de juego en Benjamin, cf. Brüggemann (2007).

El juego es entonces el término elegido para pensar el aspecto corpóreo de la mimesis, lejos del paradigma representacional con el cual estaba mayormente vinculado. Pero además, en el contexto de este célebre ensayo sobre el desmoronamiento del aura a partir de la reproductibilidad técnica de la obra, Benjamin traza una relación entre (bella) apariencia y aura; a partir de allí, la destrucción del aura trae aparejado un decaimiento del polo de la apariencia en favor de un aumento del polo del juego (análogo al decaimiento de la función cultural al aumentar la función exhibitiva de la obra). Bratu-Hansen señala que el concepto benjaminiano de juego, en contraste con la visión de Caillois (y de Huizinga), no es concebido como una actividad libre que se opone al trabajo, sino que por el contrario corroe esa dicotomía a partir de una teoría utópica de la tecnología (que fue eliminada de la versión publicada del texto).²⁸ En efecto, las nuevas tecnologías implican una ampliación del polo del juego en la fotografía y el cine que es evaluada también como un aumento de potencial mimético.²⁹ Si el arte aurático tradicional supone una distancia contemplativa, el cine en tanto arte reproductiva sería ese juego que conecta el cuerpo humano y su percepción sensorial con la nueva naturaleza organizada por la técnica.

28. Bratu-Hansen (2005: 8).

29. Benjamin (GS I: 1048).

Benjamin también opone la figura del jugador a la representación visual en un fragmento titulado “Notas para una teoría del juego” (1929-1930), en que el juego es considerado a la luz del concepto de “inervación” [*Innervation*], que por esos años cobra una importancia capital en su obra.³⁰ La inervación alude a la recepción mimética del entorno en el cuerpo y a la capacidad motora de este. El mismo año, en “El surrealismo, la última instantánea de la inteligencia europea” (1929), amplía el concepto y lo vincula con un “ámbito del cuerpo y de la imagen” [*ein Leib- und Bildraum*], en una pretensión explícita de fusionar ambos planos. La inervación consiste allí en un proceso por el cual ciertas imágenes descargan sus fuerzas revolucionarias en un cuerpo colectivo, transformándose en acción política. Así, “la tensión revolucionaria se convierte en inervación corporal colectiva, y las inervaciones corporales del colectivo se convierten en descarga revolucionaria”; solo de ese modo, agrega, “la realidad se puede superar a sí misma hasta el punto que exige el *Manifiesto comunista*”,³¹ es decir que solo de ese modo puede la teoría devenir praxis. Se trata de arrancar a la imagen de la distancia contemplativa, de comprenderla como absolutamente penetrada con el mundo material. Benjamin contrapone una imagen “plena”, “ciento por ciento”, perteneciente plenamente a este *Bildraum* con las imágenes que utiliza la inteligencia burguesa de izquierda en sus programas políticos, objetos de contemplación vacíos.³²

30. Benjamin (GS VI: 188).

31. Benjamin (GS II/1: 310).

32. Cf.: “¿Pues cuál es el programa de los partidos burgueses? Un primaveral poema malo, atiborrado de comparaciones hasta el punto de reventar. De este modo, en efecto, el socialista ve ese «futuro mejor de nuestros hijos y nietos», en que todos actúen «como si fueran ángeles», todos tengan tanto «como si fueran ricos», y todos vivan «como si fueran libres». Pero de ángeles, riqueza y libertad ni rastro. Y es que eso sólo son imágenes. ¿Y cuál será el vasto repertorio de imágenes de esos poetas de asamblea socialdemócrata, cuál será su *gradus ad parnassum*? El optimismo. ¡Qué otro en cambio es el aire que se respira en el escrito de Naville [*Le révolution et les intellectuels*], que hace de la «organización del pesimismo» la exigencia del día!”, GS II/1: 308.

Para Benjamin, el surrealismo fue precisamente el nombre de esa fusión entre imagen y cuerpo, entre sueño y realidad. Esto puede verse no solo en el texto del 29, sino también en el breve “Onirokitsch [*Traumkitsch*]. Glosa sobre el surrealismo” (1925). Allí distingue entre las concepciones surrealista y romántica del sueño. El Romanticismo es vinculado con lo subjetivo, en contraste el surrealismo que sustentaría una visión de lo onírico vinculada estrechamente con el mundo objetivo y *material*. Mientras el Romanticismo concibe el sueño como medio para una investigación del alma humana, el tratamiento surrealista busca “penetrar en el corazón de las cosas

obsoletas”,³³ de los productos desechados por la técnica, de los vestidos pasados de moda, de lo “anticuado”. En el mundo de la técnica, de la reproducción de objetos y de imágenes, el sueño ha dejado de ser la “azul lejanía” de los románticos y ha devenido una “gris capa de polvo sobre las cosas”.³⁴ Así, la relación del surrealismo con las cosas está en la base de su politización: “Pues, hasta que llegaron estos visionarios e intérpretes de signos, aún nadie se había dado cuenta de que la miseria, no sólo la social, sino también la miseria arquitectónica, o la miseria del interior, de las cosas esclavizadas y esclavizantes, se transforman en nihilismo revolucionario”.³⁵ La miseria material puede ser “inervada” en el *Bildraum*. La *physis* que se organiza en la técnica, plagada de imágenes, genera una realidad objetiva y política.

Benjamin incribe esta concepción dentro de lo que denomina “materialismo antropológico” –cuya tradición remonta a Johann Peter Hebel, Büchner, Nietzsche y Rimbaud–, en contraste con lo que considera el “materialismo metafísico” –Karl Vogt y Nikolai Bujarin–. La corporalidad humana, interpenetrada con ese cuerpo técnico y colectivo que es tanto agente como producto de ella, se encuentra en sus bases. Así lo supo ver Adorno, que le dirige estas palabras en una carta de 1936: “todos los puntos en los que, a pesar de la más fundamental y concreta coincidencia, difiero de usted, pueden agruparse bajo el título de un *materialismo antropológico* al que no puedo adherirme. Parece como si para usted la medida de la concreción fuera el cuerpo humano”.³⁶ Al año siguiente, Benjamin y Adorno intercambian algunas palabras sobre Caillois, y el asunto no es otro que el concepto de materialismo. Adorno afirma que la concepción del francés representa un “materialismo vulgar” de base biológica que suprime el factor histórico-social.³⁷ En esa ocasión, Benjamin afirma que aún no ha decidido si merece llevar ese nombre.³⁸ Materialismo, mimesis, cuerpo y política formaban parte, sin duda, de una misma constelación.

III. Mimesis e infancia

La tradición filosófica ha pensado la infancia como estadio eminentemente mimético desde una doble perspectiva: ontogenética y filogenética. Esta operación puede observarse en las obras de Benjamin y Caillois. En los escritos mencionados de 1933, Benjamin explicita que, desde el punto de vista del individuo, la actividad mimética resulta mayor en la infancia.³⁹ Como vimos, su escuela es precisamente el juego infantil. En contraste con lo afirmado en el ensayo sobre la obra de arte, estos textos parecen sostener que, desde el punto de vista filogenético, la capacidad mimética también es mayor en los primeros tiempos –en la infancia de la humanidad–. En este sentido Benjamin retoma –como ha mostrado Mathew Rampley– los discursos filosóficos y antropológicos de los siglos XVIII y XIX que otorgaron un papel central a la categoría de mimesis en el marco de un modelo de la evolución de la cognición humana.⁴⁰ Este modelo establece una distinción entre un estadio primitivo en que los hombres tenían con la naturaleza circundante un vínculo mimético e inmediato, y un desarrollo posterior, correspondiente al pensamiento abstracto o conceptual, en que se rompe esa relación de inmediatez con la naturaleza. Rampley señala que, si bien la definición del estadio mimético no es idéntica en todos los abordajes del modelo, existen algunos rasgos comunes: se postula una capacidad natural del hombre para imitar; esta se vincula con una falta de autoconciencia; el hombre primitivo carece de capacidad de abstracción y confunde categorialmente lo real con lo imaginario, la vigilia con el sueño; otros fenómenos como el mito, la magia y la astrología son vistos como manifestaciones de la conciencia mimética primitiva, prácticas que son escuelas equivalentes a la del juego, pero a nivel filogenético.

Sin embargo, no podemos identificar enteramente a Benjamin con ese esquema. En contraste con la evolución (o involución) de la capacidad mimética que este

33. Benjamin (GSII/2: 621). Para las citas de este escrito, utilizamos la traducción de Ricardo Ibarlucía en: Ibarlucía (1998).

34. Benjamin (GSII/2: 620).

35. Benjamin (GSII/1: 299).

36. Adorno y Benjamin (1998: 151).

37. Adorno (1986: 230).

38. Benjamin (1995-2000: 581).

39. También en el *Libro de los Pasajes* hay un fragmento en esta dirección, en que se afirma que la capacidad mimética disminuye con la adultez en “la mayoría de los hombres” (GSV/2: 1038).

40. Rampley (2000: 15 y ss). Según Rampley, este discurso hunde sus raíces en los relatos de los viajeros a América y es desarrollado conceptualmente por Giambattista Vico, en su origen, y luego por pensadores como J. G. Herder y K. Otto Müller.

41. Benjamin (GSII/1: 206 y 211).

supone, Benjamin afirma que, si bien *a primera vista* el desarrollo histórico de esta facultad *parece* poder interpretarse como un creciente debilitamiento o disminución [*eine wachsende Hinfalligkeit*], lo que hubo fue una transformación cualitativa.⁴¹ Los objetos y las fuerzas miméticas se modifican con el tiempo, se desplazan a espacios diferentes. Si la astrología permite suponer que los hombres percibían –y para Benjamin no percibían mal– una semejanza entre el hombre y el cosmos, o entre el microcosmos y el macrocosmos (“hay que suponer que los procesos del cielo eran imitables por la gente de antaño”, así como que “existía una semejanza que esa imitabilidad gestionaba”⁴²), ahora las fuerzas miméticas se hallan, como vimos, en el lenguaje. Pero estos reparos no deben oscurecer el hecho de que del texto se sigue también –aún contra las pretensiones del propio Benjamin– la idea de una disminución. En efecto, los escritos de 1933 señalan que la facultad *pierde* campos de aplicación: se afirma que las leyes o normas de la semejanza dominaban en épocas antiguas un círculo vital mucho mayor, que el mundo del hombre moderno contiene menos correspondencias mágicas que el mundo de los pueblos antiguos. Además, Benjamin sostiene que se produjo una *sumersión* de la capacidad mimética en la esfera inconsciente: los casos en que percibimos semejanzas de manera conciente hoy en día serían como la punta de un iceberg, que ocultan como a un colosal bloque submarino los numerosos casos en que la semejanza determina de manera inconsciente.⁴³ Esta pérdida redundante no solo en una pérdida de percepción *conciente* de semejanzas, sino también en una pérdida de percepción de semejanzas *en general*. En este sentido, el pasaje de la mimesis a la “no sensorialidad” del lenguaje conlleva una disminución considerable.

42. Benjamin (GSII/1: 206).

43. Benjamin (GSII/1: 205).

También Caillois traza una relación entre la *mimicry* y las sociedades primitivas, así como una disminución del elemento mimético en las sociedades más desarrolladas. En *Los juegos...*, postula una connivencia entre los juegos de simulacro y los de vértigo (*mimicry* e *ilinx*) y afirma que la conjunción de ambos elementos define las características de las sociedades primitivas (o “de confusión”, entre las cuales incluye las comunidades australianas, americanas y africanas). Caillois toma como ejemplo el fenómeno del chamanismo: el chamán simula que es cierto animal o espíritu, y eso desemboca en un estado de posesión, de trance vertiginoso (que puede ser ayudado por narcóticos, música, inciensos, etc). Es decir que la simulación deviene una realidad física. El elemento vertiginoso opera como portador del elemento más claramente corpóreo, pero no puede separarse en realidad de la mimesis. Caillois retoma aquí una vez más aquella frase precedente de la Cábala: “jugando a los fantasmas, se vuelve uno fantasma”. La mimesis llega al cuerpo: “Todo es representación. También, todo es vértigo, éxtasis, trances, convulsiones”.⁴⁴ En las sociedades primitivas la cohesión social es producto de la secuela de aquellos momentos de intensidad compartido en contextos festivos y rituales, que se obtiene mediante el éxtasis o vértigo y la simulación. En este sentido, el uso de la máscara y la posesión se encuentran en el núcleo de la constitución de la sociedad: “Las Máscaras son el verdadero nexo social”.⁴⁵

44. Caillois (1986: 154).

45. Caillois (1986: 149).

El paso a la civilización es vinculado por Caillois con la disminución progresiva de la conjunción entre simulacro y vértigo y por su sustitución por la primacía en las relaciones sociales del par competencia-azar (*alea* y *agón*). En las sociedades “civilizadas” o “de contabilidad” (incluye aquí a los incas, asirios, romanos y chinos), el lazo social se constituye a partir de un compromiso entre estos elementos: el azar se corresponde con los privilegios de nacimiento y herencia, mientras que la competencia con la idea de mérito. En el nivel ontogenético se repite esta misma relación: los adultos se interesan por los juegos de azar, pero a los niños (¡por su mayor cercanía con el animal!) estos no le entusiasman, sino que quiere sobre todo imitar: “Tal vez en la medida en que el niño aún está próximo al animal, los juegos de azar no tienen para él la importancia que cobran para el adulto. Para él, jugar es actuar”.⁴⁶

46. Caillois (1986: 51). En la misma página afirma que los animales conocen los juegos de competencia, de simulacro y de vértigo, pero no los de azar, que son únicamente humanos: “demasiado esclavos de sus impulsos, los animales no podrían imaginar una fuerza abstracta e insensible, a cuyo veredicto se sometieran de antemano por juego y sin reacción”.

Conclusiones

Hemos mostrado las maneras en que aparece la cuestión de la corporalidad en las concepciones de la mimesis de Benjamin y Caillois a partir de tres elementos principales: sus recepciones del descubrimiento del mimetismo animal, sus teorías del juego, sus maneras de establecer la relación entre mimesis e infancia. Sostuvimos que la noción de mimesis, atravesada tradicionalmente por una tensión entre un polo representacional y otro material-corpóreo, presenta en ambos autores un énfasis en el segundo de estos aspectos, que subraya a su vez el carácter involuntario e inconsciente del proceso mimético. Si en el caso de Benjamin observamos una intención clara de fusionar el ámbito representacional y el corporal –sobre todo mediante el concepto de “ámbito del cuerpo y de la de imagen”, pero también en su descripción de la facultad mimética en general y en su lectura del mundo onírico surrealista–, en la obra de Caillois señalamos la existencia de un “nexo analógico” entre la representación y el comportamiento cuyas oscilaciones y contradicciones hemos analizado a la luz de nuestra hipótesis –la función del adverbio “casi”, que transforma la analogía en gradación, ciertos contraejemplos en que se demuestra que la esfera humana también está determinada por la mimesis en el nivel del comportamiento y no solo de la imaginación, etc.–.

El concepto de mimesis contiene en estos autores una ambigüedad. Por un lado, la capacidad mimética es vista como una adaptación del hombre al ambiente y un modo de asimilación de los poderes que lo rodean. Por otro, como el reservorio de la capacidad cognitiva, creativa y rememorativa del hombre, y por tanto como la fuente principal de la imaginación capaz de subvertir esos poderes. Con este tema, entonces, nuestros autores se mueven en el filo de sus concepciones políticas, entre la crítica a la Ilustración y la crítica al fascismo, entre la atracción por el comunismo y la crítica a las prácticas del partido. En el caso de Caillois, la ambigüedad tomaría incluso otro matiz, y le costaría la sospecha de ser un criptofascista por parte de varios de sus contemporáneos –entre ellos el propio Benjamin–. Pero además, estas concepciones de la mimesis, elaboradas en buena parte por fuera de la estética, explican las posiciones de ambos autores en relación con esa disciplina. Ambos conciben la estética como una disciplina fuertemente cognoscitiva, que debe comprenderse nuevamente como un estudio de la percepción y de la sensibilidad, y no solo del arte como esfera presuntamente autónoma. La noción material-corpórea de la mimesis retoma así el sentido etimológico del término “estética” (*aisthesis*, sensación). Tanto Benjamin como Caillois intentaron producir un conocimiento de la percepción, de la imaginación y de la experiencia que ampliara radicalmente la esfera estética, y que incluso liquidara la autonomía del arte en favor del conocimiento.

Bibliografía

- » Abadi, F. (2013). Mímesis y rememoración en Walter Benjamin. Aporía. Revista Internacional de Investigaciones Filosóficas. Pontificia Universidad Católica de Chile, 4-16.
- » Adorno, T y Benjamin, W. (1998). Correspondencia (1928-1940). Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, (Ed.) H. Lonitz. Trotta; Madrid.
- » Adorno, T. W. / Benjamin, W. (1995). Briefwechsel 1928-1940 (Ed. H. Lonitz), Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- » Adorno, T. W. (1986). Gesammelte Schriften. Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- » Antelo, R. (2009). Roger Caillois: magia, metáfora, mimetismo. Boletín de Estética, 10, 3-34 .
- » ———. (2009). Mimetismo y migración. Revista Científica de Información y Comunicación, 6, 307-317.
- » Barck, K. (1990). (Ed.), Ästhetische Grundbegriffe, Studien zu einem historischen Wörterbuch, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- » Benjamin, W. (1972-1989). Gesammelte Schriften. 7 vols., (Eds.) R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser. Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- » ———. (1995-2000). *Gesammelte Briefe*. (Eds.) C. Gödde, H. Lonitz. Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- » ———. (2007). Obras, II, 1. Trad. J. Navarro Pérez. Madrid: Abada.
- » ———. (2005). Libro de los Pasajes, (Ed.) R. Tiedemann. Trad. L. Fernández Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero. Madrid: Akal.
- » Bratu-Hansen, M. (2004). Room-for-Play: Benjamin's Gamble with Cinema. October Magazine, 109, 3-45.
- » Brüggemann, H. (2007). Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- » Caillois, R. (2012). Le mythe et l'homme, Paris, Gallimard.
- » ———, El mito y el hombre. (1998). Trad. de Jorge Ferreiro. México: Fondo de Cultura Económica.
- » ———, (1986). Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo. Trad. de Jorge Ferreiro. México: Fondo de Cultura Económica.
- » ———, Medusa y Cía. Pintura, camuflaje, disfraz y fascinación en la naturaleza y en el hombre. (1962). Barcelona: Seix Barral.
- » ———, L'homme et le sacré. (1950). París: Gallimard.
- » Cha, K. (2010). Humanmimikry: Poetik der Evolution. Múnich: Wilhelm Fink.
- » Cheng, J. (2009). Mask, Mimicry, Metamorphosis: Roger Caillois, Walter Benjamin and Surrealism in the 1930s, Modernism/modernity, 16 / 1, 61-86.
- » Delgado Rojo, J. L. (2015). Apariencia y juego. La teoría de la imitación de Walter Benjamin, LOGOS. Anales del Seminario de Metafísica, 48, 57-82.
- » Hollier, D. (1984). Mimetismo e castrazione 1937. (2004). Riga 23, (Ed.) Ugo Olivieri, Marcos y Marcos.

- » Huizinga, J. (2000). *Homo ludens. El juego y la cultura*. Madrid: Alianza.
- » Ibarlucía, R. (1998). *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*. Manantial: Buenos Aires.
- » Miller, T. (1998). *Mimesis, Mimicry and Critical Theory in Exile. Walter Benjamin's Approach to the Collège de Sociologie*. En E. Barkan y Shelton, M. (Eds.). *Borders, Exiles, Diasporas* (pp. 123-133). Stanford: Stanford University Press.
- » Nitsche, J. (2008). *Spiele mit der Sichtbarkeit. Mimétisme und mimetische Vermögen nach Roger Caillois und Walter Benjamin*. En: A. Becker, M. Doll, S. Wiemer y A. Zechner (Eds.), *Mimikry. Gefährlicher Luxus zwischen Natur und Kultur*. (pp. 74-91). Schliengen: Argus.
- » Rampley, M. (2000). *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*. Wiesbaden: Herrassowitz.
- » Scramim, S. (2009). *Entre potencia e o poder: Walter Benjamin e Roger Caillois*, *Boletim de Pesquisa Nelic*, 9/14: 101-115.

