



La obra de arte como forma de conocimiento.

La forma paradójica de la mimesis en Aristóteles y Adorno

Sebastián Mauro\*

*“¡He aquí un extraño mimo, que compone y  
construye aquello mismo que imita!”*

*Paul Ricoeur.*

Ya desde Platón, el arte ha sido pensado como imitación de la realidad. Sin embargo, dicha afirmación es vacía y no nos dice nada de las múltiples articulaciones que ha encontrado la noción de mimesis en las diferentes teorías estéticas. El presente estudio se propone acercar dos de estas articulaciones, sostenidas por autores divergentes.

Trataremos de relacionar, de manera exploratoria, el tratamiento adorniano y aristotélico respecto de la mimesis, con el objeto de ofrecer una clave interpretativa del pensamiento de la *Poética* que incorpore la concepción aporética de la escuela de Francfort. Partiendo de una definición de mimesis como figura más compleja que la mera copia o reflejo de la naturaleza, ambos autores identifican una tensión constitutiva de la conducta estética, una aporía de la imitación, que se ubica entre dos polos opuestos: el de la reproducción de la naturaleza (heterónoma respecto de lo factual) y el de la composición racional de un ensamblaje de elementos (original y producto de la imaginación subjetiva). Al mismo tiempo, a lo largo de la exposición, señalaremos brevemente algunas de las múltiples y profundas diferencias entre ambos autores, considerando como principal la cuestión del *resto mimético* que puede identificarse en el pensamiento adorniano.

## **Poética y mythos: la imitación liberada de la copia**

El problema de Platón con la poesía<sup>1</sup> no radica en el hecho de que ésta sea un producir mimético, ya que considera que todos los productos humanos no pueden ser

---

\* Licenciado en Ciencia Política (UBA).

<sup>1</sup> El problema de Platón es, en realidad, con el arte en su conjunto (en tanto actividad humana relacionada con la producción de ficciones), pero en ninguno de los diálogos se hace referencia a este término, sino que se critica a la poética y a la pintura. Lo mismo sucede con Aristóteles, quien trata las cuestiones del arte en general bajo la cuestión de la poética. En ambos casos, puede reemplazarse sin mayores peligros (por lo menos en el tratamiento que reproducimos aquí) la palabra “poética” por “arte”.

otra cosa que imitaciones imperfectas de las Ideas inmutables. El problema de la mimesis poética se encuentra en su relación con lo real. La poesía es una *techné* de la mentira, que ha perdido todo contacto con la verdad y que no produce verdaderos objetos o representaciones, sino simulacros o fantasmas (*phántasma*) que buscan erigirse como realidad. En el objeto producido por el arte no hay remisión a la presencia original, como sí la hay en la *mimesis* que construye los objetos sensibles, sino que hay una referencia a las apariencias de esas copias sensibles, produciendo figuras que se muestran como verdaderas, como realidades paralelas.

En este sentido, la poesía representa un peligro para la filosofía y para el Estado, porque su simulacro instaura una realidad autónoma con respecto a la verdadera realidad de las formas puras. Debe mantenerse al simulacro como una realidad de segunda mano, pues no puede aceptarse que exista una realidad alternativa tan válida ontológicamente como la de las Ideas inmutables. Por ello el Estado debe eliminar lo particular, subversivo y pasional de la experiencia poética.

La concepción aristotélica del fenómeno artístico es diametralmente opuesta a la del idealismo platónico. En primer lugar, Aristóteles niega la identidad entre la *mimesis* y el reflejo de una realidad de otro orden, en la que Platón basaba su ontología y su crítica al arte.

El autor de la *Poética* restringe la noción de *mimesis* a la de *praxis*: la imitación que produce el arte no se refiere a cualquier cosa, sino a las acciones de los hombres. Esta reducción del alcance mimético implica que no existe conducta imitativa en la naturaleza, es decir que el mundo sensible no puede ser una copia por el solo hecho de que no está “producido”; ni hay mimesis en las ideas, ya que la producción es siempre producción de cosas singulares. Al mismo tiempo, dicha *praxis* que es objeto del hacer poético no se reduce a la mera conducta, sino que se trata de una acción que es resultado de una deliberación (de una tensión constitutiva entre diferentes opciones) y que persigue un propósito elevado.

Sobre esta base, Aristóteles trata la problemática artística en un doble sentido: desde el punto de vista poético, referido al proceso de construcción de la obra (*poiésis*); y desde el estético, que se refiere a la recepción por parte del espectador.

En lo que hace a la poética, el filósofo afirma que todas las artes se dedican a la creación de aquellas cosas cuya existencia es sólo *probable*, más allá de las diferencias entre las formas de producción según los soportes materiales con los que se trabaje (sean palabras, sonidos o imágenes). Los sucesos que “imita” el arte deben ajustarse, entonces, a un doble requisito de *verosimilitud* y *necesidad*.

Con *verosimilitud*, Aristóteles afirma la condición de que los sucesos se ajusten a un mundo “posible”, ligando la producción poética a lo real, alejándola del engaño y la mentira. De la misma forma que la poética se aleja de la copia engañosa, se defiende a la retórica de las críticas platónicas: a través del requisito de verosimilitud se la distingue de la sofística, ligándola necesariamente con la filosofía y el conocimiento verdadero. Por otra parte, la condición de *necesidad* implica que los sucesos deben desprenderse de una trama coherente y lógica. El poeta debe aplicar su conocimiento para la elaboración de un mito (*mythos*), de una trama de acciones con una estructura coherente; estructura sin la cual la intriga (ensamblaje de acontecimientos) sería improbable (informe).

De esta coherencia en la construcción de la intriga depende tanto la belleza como la verdad de la obra: la belleza está en su unidad (que amalgama una multiplicidad de sucesos) y en la proporción de sus partes, mientras que la verdad de la obra sólo puede revelarse (re-conocerse) por la mediación formal de la intriga, que permite al espectador seguir la trama y comprender el tema de la historia.

Debemos señalar la tensión entre las dos condiciones que deben respetarse en la poética. Aristóteles define a la *creación* artística (que, por definición es un proceso

único que deriva en un producto original) como *imitación* (de algo que es externo a la obra, la *praxis* humana). Dicha paradoja es observable en una característica de la poesía trágica, que, a diferencia de la comedia<sup>2</sup>, lleva adelante una imitación de la conducta humana que magnifica: se trata de restituir en la obra lo verdadero y esencial de la acción, al mismo tiempo que se opera una transformación, un desplazamiento de la acción hacia lo alto.

En este sentido, el uso de metáforas en el lenguaje poético es significativo, ya que se vuelve *enigmático* (por el uso de términos anormales – extranjeros). para ser *claro*, es decir que se utiliza un nombre extraño (que ennoblece al lenguaje) para designar a los objetos, de manera de revelar (descubrir) identidades novedosas que de otra manera eran invisibles. La poética se define entonces por una aporía fundamental: entre la sumisión a lo real (la acción humana) y el trabajo creador que es la poesía misma. Esta paradoja se vuelve incomprensible si pensamos, con Platón, que la imitación es una mera reproducción de las características de un modelo. La mimesis, según la entiende Aristóteles, se trata de una re-presentación (re-creación), de la presentación de lo esencial de la *praxis* en un espacio diferente de aquel en el cual ocurre.

La tragedia no copia las acciones humanas, sino que presenta los significados de las acciones de una manera probable (como eslabones de una intriga), con el fin de que sean éstos reconocidos por el espectador. Se trata de la abstracción de la forma del hecho particular (el rescate de su sentido) y su restitución en la obra producida<sup>3</sup>; es decir, de una identificación no conceptual (que no subsume la acción en una categoría general), sino imitativa (que busca el sentido sin alejarse de la particularidad).

Esta *poiésis* tiene un propósito estético y educativo: persigue la purificación de las pasiones (*kathársis*) por medio del reconocimiento (*anagnórisis*). En este sentido, el fenómeno estético no consiste en un mero placer basado en la contemplación del objeto bello, sino que de esta contemplación resulta la instrucción del espectador (*paideia*). Dicho aleccionamiento depende exclusivamente del éxito en la imitación, que es a su vez resultado de la unidad y proporción en la composición de la intriga.

El espectador (el ciudadano) expurga sus pasiones por medio del efecto catártico de la obra, que, a través del exceso pasional (*hybris*) del héroe (que debe ser reconocido como semejante por el espectador), mueve a terror y compasión, y muestra, al mismo tiempo, el carácter irreductible y radical de los conflictos al interior de cada hombre, en esa deliberación interior de la que surge la *praxis*. Este exceso es el que conduce a la moderación de las pasiones de los ciudadanos.

En tal sentido, Aristóteles comparte con Platón la visión de que la continuidad de la polis depende de evitar el exceso pasional, visto como elemento de peligro y disolución<sup>4</sup>. También coinciden en que la contención de este peligro reside en un tipo de educación que eleve la virtud de los ciudadanos por medio de la moderación de sus pasiones, pero en este punto su diagnóstico es se aleja completamente: es la conducta imitativa la que lleva a la moderación (en lugar de mover al exceso) al mostrar el efecto destructivo de las pasiones en un mundo de conflictos irresolubles.

---

<sup>2</sup> La comedia también lleva adelante una imitación de la acción que la transforma, pero, a diferencia de la tragedia, el desplazamiento que opera es hacia lo bajo, hacia aquello que mueve a risa.

<sup>3</sup> Tal es la definición del proceso imitativo que hacen Dupont-Roc y Lallot, citados por Sergio Albano en el estudio preliminar de *Poética* (2002a, pág.15).

<sup>4</sup> El lugar de la pasión en la tragedia es posterior a la revolución y al reconocimiento, como “una pena nociva y dolorosa” (Aristóteles; 1979, pág. 48).

Nos encontramos entonces con la revelación (construcción) de una verdad por la imitación. Dicha verdad es de una naturaleza diferente de la histórica<sup>5</sup>, ya que no se basa en argumentos ni se refiere a hechos particulares. Ésta es una verdad *metafórica*, en tanto se basa en atribuciones extrañas (enigmáticas) para descubrir una referencia oculta, entrelazada con lo bello. Se trata de una verdad que es construida por el relato (por la intriga) y mostrada en la *revolución*<sup>6</sup>, una verdad que se refiere a lo esencial de las acciones humanas. Pero remarquemos que esta verdad, además de construida, es *mostrada*, no argumentada. Con esta observación, Aristóteles deja en claro que para descubrir la alegoría que se construye en la obra trágica, es necesario ir más allá de la obra, que por sí misma constituye un enigma a ser interpretado. Ésa es la tarea final de una forma de conocimiento superior: la filosofía.

### **Entre magia y razón. Conocimiento mimético, fantasía exacta y enigma**

La dialéctica de Adorno rechaza tanto la idea marxiana de un sujeto colectivo y una conciencia de clase; como la noción de individuo de la visión burguesa, oponiéndose a la arquitectura kantiana del sujeto trascendental (formal, abstracto, y por tanto, intercambiable), y a su concepción de la experiencia como proveniente de la identidad entre las categorías subjetivas y el objeto estructurado por esas categorías.

El pensador frankfurtiano propone una concepción basada en la particularidad y el conflicto. El sujeto es, entonces el ser humano empíricamente existente, particular y material, cuya experiencia está condicionada por la estructura preexistente de la sociedad históricamente desarrollada; pero esta experiencia está definida por la no-identidad con el mundo. Partiendo de esta definición de experiencia, el verdadero momento de conocimiento es el rechazo a la reificación del pensamiento (Buck-Morss, pp. 184), la negación de tomar (y ser tomado por) la realidad tal como está dada inmediatamente, develando así las contradicciones del pensamiento-fetichismo y denunciando su carácter parcial e histórico. La forma más avanzada de dicho pensamiento es la *dialéctica negativa*.

Adorno distingue, entonces, un pensamiento mimético de uno representacionista. En la idea de representación, las cosas quedan subsumidas bajo un concepto general que las abarca y las muestra como idénticas e intercambiables. Frente a esta forma de pensamiento fetichista, se opone una forma de pensamiento mimética (de similitud no representacional entre palabras y cosas), de tal forma que "...la representación verbal del fenómeno se somete a la particularidad de las cosas, formando una configuración única." (Buck-Morss; 1981, pág. 190). No se trata de eliminar el pensamiento conceptual (que mantiene cierta vigencia en la construcción de *constelaciones*, en la idea de una síntesis en movimiento donde hay concepto pero no identidad), sino de mostrar su contingencia (la no-identidad de las cosas, el carácter dialéctico y conflictivo del mundo) a través de la crítica.

---

<sup>5</sup> Según el filósofo griego, "...el historiador y el poeta no son diferentes por hablar en verso o en prosa (...) sino que la diversidad consiste en que aquél cuenta las cosas tales cuales sucedieron, y éste como era natural que sucediesen. Que por eso la poesía es más filosófica y doctrinal que la Historia; por cuanto la primera considera principalmente las cosas en general; mas la segunda las refiere en particular" (Aristóteles; 1979, pág. 45).

<sup>6</sup> Aristóteles define a la revolución como "conversión de los sucesos en contrario verosímil o forzoso". Se trata de un punto de inflexión inusitado que "ordena lo que ya estaba destinado a ser", y que divide a la fábula en dos partes: la construcción del nudo anterior al viraje, y el desenlace posterior al cambio inesperado (Aristóteles; 1979, pág. 47).

Una forma de este conocimiento dialéctico reside en lo que Adorno (siguiendo la noción benjaminiana de *redención* del lenguaje - *Trauerspiel*<sup>7</sup>) llama "exacta fantasía". Esta noción tiene un fuerte carácter aporético. En tanto *fantasía*, se trata de una disposición activa de los elementos de la realidad, reacomodando así la experiencia para que sus elementos se abran a la comprensión cognoscitiva. En tanto *exacta*, es un pensamiento sistemático y científico, que no se sale del límite que le ofrecen los elementos sobre los que trabaja ni ejerce violencia sobre ellos.

Pero Adorno se distancia de Benjamin en algunas consideraciones sobre la fantasía exacta. En la crítica al surrealismo, la fantasía exacta no consiste en una forma caótica e irracional de imaginación, porque no cumpliría su objetivo de pertrechar los medios de producción artística en un sentido socialista. El montaje surrealista se caracterizaba por su inmediatez, por su azarosa conjunción de objetos presentados en su forma dada, reificada. Se trataba, en definitiva, de una fantasía anárquica y arbitraria. En cambio, la música atonal de Shönberg ofrecía los elementos de un pensamiento dialéctico, que permitía la reapropiación autoconsciente de los medios de producción musicales al demostrar que las leyes tonales no eran eternas ni naturales.

Siguiendo los planteos anteriores, la experiencia estética es la forma más adecuada a la *fantasía exacta*, a la reflexión crítica, porque en ella están interrelacionados sujeto y objeto, idea y naturaleza sin que ninguno de los dos polos predomine, manteniéndose en una oposición dialéctica. De esta forma, el sujeto mantiene contacto con el objeto sin apropiárselo, sin dominarlo.

En este punto nos encontramos con una primera aproximación de la mimesis, ya que el *impulso mimético* que mueve al arte requiere de la *exacta fantasía* para producir una obra original sin por ello salirse de los límites del modelo imitado. A diferencia de la mera duplicación de lo dado, el proceso mimético de la fantasía exacta efectúa una transformación que es al mismo tiempo una operación racional y un truco de magia, una revelación inesperada. Esta revelación es el contenido de verdad que encierra la obra, y para ser comprendido, requiere trascender la obra a través de la interpretación filosófica. Pero aún así, la obra de arte no se abre completamente a la interpretación, sino que guarda siempre un resto enigmático que se resiste.

### **Impulso y resto mimético: contenido de verdad y enigma**

Adorno sostiene que el arte no tiene un objeto propio, sino que extrae su concepto de la relación con aquello que no es arte, es decir que su autonomía como esfera de la experiencia humana se desarrolla en el proceso de constante distanciamiento de aquello de lo que procede y que se define como no-arte<sup>8</sup>. Si las obras se constituyen en el proceso de la negación de su origen, nos encontramos frente a una aporía estética fundamental: por su procedencia, las obras de arte son, en cierto sentido, heterónomas frente a la realidad (cuyos antagonismos repite como tensiones de su forma interna); pero, al mismo tiempo, no son obras de arte si no son capaces de borrar la huella de esa procedencia (si no pueden constituirse en un objeto autónomo de esa realidad).

Puede afirmarse, entonces, que las obras de arte son imitaciones de lo empíricamente existente, pero no meras reproducciones o copias, ya que al mismo

<sup>7</sup> Según Buck-Morss; 1981, pág. 186-193.

<sup>8</sup> De igual manera, tanto lo bello como lo feo son categorías dinámicas que no tienen objeto. El carácter formal de la belleza expresa una combinación entre dos elementos opuestos. Por un lado, es expresión del dominio de la naturaleza, y es al mismo tiempo muestra de la añoranza por lo dominado. (Adorno; 1984, pág. 75)

tiempo que toman su contenido de lo factual renuncian a esa realidad para transformarla. Es por ello que Adorno sostiene que la sociedad es *refractada* por el arte, y no reflejada en él, no reproducida como idéntica en él.

En este sentido, las obras deben respetar un doble criterio. Por un lado, deben integrar los diferentes estratos materiales bajo la ley formal que les es inmanente (en términos de Aristóteles, deben atenerse al criterio de *necesidad* por el que se construye una fábula – *mythos*). Por otro lado, deben conservar lo que se opone a ella, aquello que es no-arte (en términos aristotélicos, atenerse al criterio de *probabilidad* o *verosimilitud* que asegura la *mimesis*). Estas condiciones deben ser respetadas en la *construcción*, que Adorno define como la reducción de materiales y elementos a una unidad superior, y señala como la única figura de racionalidad en el arte. La construcción media en la relación conflictiva entre la *lógica de la obra* y la *lógica del mundo real*. En esta mediación, el arte siempre corre el riesgo de convertirse en ideología si se considera la construcción como una condición “armonística”, y se olvida que los materiales ofrecen resistencia, es decir, que los elementos tienen una forma inmanente que debe respetarse (según la condición de probabilidad), y que al mismo tiempo nunca estarán completamente de acuerdo con esa unidad que en algún punto se les impone.

Llegamos entonces a la cuestión de la racionalidad instrumental, tema central de la reflexión adorniana que también involucra a la mimesis y al arte. Con el Iluminismo, la mimesis sufre un proceso de racionalización y secularización, que llevó a una separación de la conducta mimética y las prácticas mágicas con las que se asociaba hasta entonces. El problema, como ya discutió el pensador de Francfort tiempo antes de desarrollar una teoría estética, consiste en que la racionalidad, tal como la define la Ilustración, reenvía constantemente al *mito*. La razón, en su disociación sujeto-objeto y su concepción instrumental del mundo, eleva el dominio de la naturaleza como un fin en sí mismo, que no se representa como medio para alcanzar ninguna otra cosa, y cuya pregunta por su principio de razón está vedada (es, precisamente, un tabú).

El arte, en tanto conducta mimética que mantiene un resto de las prácticas mágicas, denuncia (de manera no discursiva) el pensamiento ideológico que sostiene la racionalidad instrumental. Por un lado, demuestra esta reificación del pensamiento al ser una *praxis* que no constituye un medio para dominar la naturaleza (al ser una “finalidad sin fines”). Por otro lado, en su proceso de formalización y de renuncia a lo factual, acusa de irracional y carente de sentido a lo inmediatamente existente (utiliza la *fantasía* para superar el ámbito de lo dado).

En este sentido, la conducta mimética, al ser una relación de afinidad entre sujeto y objeto no conceptualizable (no representacional), es un rasgo del arte como conocimiento. Pero al mismo tiempo, su resto mágico arrastra al arte hacia el otro extremo, porque la práctica mágica rechaza de plano el conocimiento secularizado. Se trata nuevamente de la aporía fundamental del arte, que definimos como paradoja al interior de la noción de *mimesis* entre heteronomía y autonomía con respecto a lo factual, pero vista ahora como tensión entre dos cosmovisiones encontradas.

El arte reside en medio de la oposición entre la regresión a la pura magia (la vuelta a un estadio irracional y puramente imitativo respecto de la naturaleza) y la adopción completa de la racionalidad objetiva (el abandono de la conducta mimética en la preocupación exclusiva por el principio de logicidad en la construcción de la obra, por el ejercicio del dominio sobre los materiales para construir la obra-fetiché).

Esta aporía, surgida del impulso mimético, deja como resultado un excedente, un residuo mimético propio de la obra de arte<sup>9</sup>, que es fundamental para comprender el fenómeno estético. Adorno avanza en la cuestión diciendo que las obras de arte son *enigmas*, que al mismo tiempo dicen algo (sobre el mundo, sobre la no-identidad del mundo), y ocultan algo. Aquello que se oculta es invisible si se mantiene en la interioridad de la obra, y sólo puede manifestarse si se trasciende esta interioridad. Ahora bien, esto no quiere decir que el enigma sea algo oculto a ser descubierto, sino más bien implica que la comprensión de toda obra requiere de otro tipo de *praxis* (la filosófica), pero que, aún así, siempre queda un núcleo duro que se resiste a la interpretación, lo que permite que la obra tenga una multiplicidad de mensajes que nunca la agotan.

Decíamos que la comprensión de toda obra requiere trascender su interioridad. Ello se debe a que lo que dice la obra no es discursivo, ya que ningún concepto penetra en las obras como lo que es, sino que siempre queda modificado (tanto en extensión, como en significado y función). Por lo tanto, la síntesis de las obras de arte se realiza sin ningún juicio: “El arte sólo juzga absteniéndose de juzgar (...) La forma que convierte a los versos en resonancia de sentencias místicas es la que supera por negación los elementos reflexivos. Es el eco quien reconcilia” (Adorno; 1984, pág. 166).

La respuesta precisa y oculta de la obra no se manifiesta inmediatamente, sólo puede manifestarse en una interpretación mediada por las categorías de la disciplina misma de la obra (género, estilo) y por las categorías del pensamiento (filosofía). Por ello el carácter enigmático amenaza constantemente la experiencia de las obras, ya que la experiencia nunca puede ser perfectamente consciente de la obra. Aún así, el carácter enigmático sobrevive a la interpretación. En este sentido, la trascendencia de la obra (y, por tanto, su comprensión) está siempre quebrada.

Es necesario en este punto, definir dos términos: interpretación y bloqueo. La interpretación, según Adorno, consiste en una forma de imitación de la obra<sup>10</sup> (y no en una forma representacional). Es la imitación la que conduce al interior de la obra y permite seguir su sentido. El bloqueo, por su parte, convierte a las obras en enigmas, al ser éstas imágenes del en-sí como realidades bloqueadas. El carácter enigmático de la obra no apunta a su lógica interna (construcción), sino a su *contenido de verdad*, a la cuestión de la objetividad de su sentido (su referencia al mundo). La tendencia de la obra hacia su contenido de verdad sólo puede realizarse, como decíamos, a través de la reflexión filosófica (de la interpretación que supera el bloqueo), a través de una razón que interprete la obra (aunque la obra no se disuelva en sus notas racionalizadoras).

Desde este punto de vista puede afirmarse que el arte postula la verdad como apariencia de lo que tiene apariencia. El arte alcanza lo que no ha sido hecho (la verdad) por medio de un hacer (por medio de la producción de obras singulares y no por medio de una mirada inmediata sobre el mundo). En este sentido, el carácter fetichista de las obras es su condición de verdad. Nos enfrentamos nuevamente a esta tensión entre intriga e imitación: el arte puede mirar más allá de sí fijándose en la racionalidad (verdad) de su irracionalidad (fetiche). En medio de la total apariencia, la apariencia de ser *en-sí* de las obras de arte es una máscara de verdad.

---

<sup>9</sup> Este residuo es llamado por Adorno, en primer lugar, como estupidez de la obra. En este sentido, la constelación conformada por el animal, el loco y el payaso constituyen un estrato fundamental del arte, ya que remiten al mismo tiempo a mundos extra racionales (prehistóricos, irracionales, bufonescos).

<sup>10</sup> De esta forma “...la relación genuina con el arte no es la de posesión. Es el observador el que desaparece en la cosa. En esa relación el arte no es un objeto” (Adorno; 1984, pág. 179).

## Conclusiones

Quien atraviese detenidamente las páginas de la *Teoría Estética* en busca de una referencia explícita al pensamiento aristotélico, se quedará seguramente desilusionado. Sin embargo, ello no implica que sea imposible de llevar adelante el intento hermenéutico de leer algunas aporías adornianas desde Aristóteles.

Hemos visto, entonces, que el arte constituye una forma de conocimiento, no discursiva ni conceptual. Para ambos pensadores, en su forma no conceptual reside su fuerza: según Aristóteles, ésta es su capacidad de instrucción del ciudadano por la catarsis, a diferencia de una instrucción por el argumento en la retórica; para Adorno, su ventaja está en convertirse en alternativa al pensamiento-fetichismo que subsume lo particular a una universalidad ideológica que oculta el conflicto irreductible. Seguramente, la noción de metáfora sería apropiada para estas cuestiones, pero mientras que Aristóteles la considera una forma fundamental de la construcción del relato (ya sea retórico o poético), Adorno la elude sistemáticamente, y prefiere asociar el pensamiento estético a la fantasía exacta, más cercana a la dialéctica negativa.

Vimos también que la alternativa que constituye el arte al pensamiento discursivo reside en nuestra noción clave: es por su carácter *imitativo* que el arte se convierte en una forma de conocimiento no conceptual. Pero todo ello puede argumentarse si se elude la identidad platónica entre imitación y reflejo, y se afirma, en cambio, el carácter *poiético* de la conducta imitativa. La re-creación que lleva adelante el artista no puede plasmarse en otra cosa que en *obras*, objetos construidos con una estructura interna, y que sólo en la medida en que su configuración formal es adecuada pueden imitar las contradicciones del mundo.

Otra vez llegamos a nuestra paradoja: la obra no puede alejarse de aquello que imita (no puede violentar sus elementos ni puede perder su referencia), pero tampoco puede perder su carácter de creación, la lógica de su entramado interno que la hace una unidad coherente. Esta tensión entre heteronomía y autonomía respecto de lo factual es la clave de la relación entre *mythos* y *mimesis*, y es la condición para comprender el carácter anfíbio de toda obra entre su regresión a la magia y su disolución en la racionalidad, entre su impulso y su resto, entre su verdad y su enigma.

Aquí reside el fundamento cognoscitivo del arte: no en una referencia directa a lo factual (en el reflejo de lo inmediatamente dado, que, en este caso sería un engaño por su superficialidad y trivialidad), sino en una referencia profunda de lo esencial de la experiencia humana. Hasta ahí llegan las convergencias: Aristóteles afirma que se trata de la esencia de la *praxis* humana, fruto de la deliberación entre opciones irreductibles; mientras que Adorno sostiene que se trata de la experiencia dialéctica de lo particular, de lo no-idéntico y de lo conflictivo, que es ocultado tras el pensamiento ideológico. Sería ejercer violencia sobre la *Poética* decir que Aristóteles piensa una ontología "trágica", de conflicto y tensión constante. No obstante, no deja de ser una clave sugestiva llevar<sup>11</sup> al texto a decir algo nuevo sobre la búsqueda del medio entre extremos contrapuestos.

Por donde sí podemos seguir las convergencias es sobre la recepción de la obra (que Aristóteles denomina estética), sobre su necesidad de interpretación. El carácter mimético (no conceptual, no argumentado) de la obra es al mismo tiempo un recurso heurístico y un límite a la captación de su sentido, para la cual es necesario trascender la inmediatez de la obra y recurrir al conocimiento conceptual, a la

---

<sup>11</sup> Utilizo el término "llevar" para reproducir la metáfora espacial con la que Aristóteles define precisamente al uso metafórico del lenguaje (que "traslada" los nombres). En este sentido, me refiero a una relectura metafórica y no literal del texto. Sin embargo, tomarse esa lectura demasiado en serio lleva, en el mejor de los casos, a violentar los argumentos del filósofo griego.



argumentación filosófica capaz de completar el círculo interpretativo. Es allí donde se accede a la verdad que la obra construye pacientemente (racionalmente) y revela repentinamente (por un pase de magia).

Nuevamente, una frontera: hasta aquí podemos sostener la compatibilidad en la lectura, ya que Adorno inmediatamente argumenta que la empresa interpretativa, aunque necesaria, siempre es infructuosa ante una obra que deja un excedente que se resiste. Es precisamente esa sombra la que permite la reinterpretación, la posibilidad de que una obra trascienda su mundo y se corresponda con nuevas formalizaciones contingentes de lo bello.

## **Bibliografía**

- Adorno, T. y Horkheimer, M 1971 (1947) *Dialéctica del Iluminismo* (Buenos Aires; Sur).
- Adorno, Theodor 1984 (1970) *Teoría Estética* (Madrid; Ediciones Orbis)
- Aristóteles 2002a *Poética* (Buenos Aires; Quadrata).
- Aristóteles 2002b *Retórica* (Buenos Aires; Quadrata).
- Aristóteles 1979 *El Arte Poética* (Madrid; Espasa-Calpe).
- Auerbach, Erich 1996 (1942) *Mimesis* (México; Fondo de Cultura Económica).
- Benjamin, Walter 1982 "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos Interrumpidos* (Madrid; Taurus).
- Buck-Morss, Susan 1981 *Orígenes de la dialéctica negativa* (México; Siglo XXI)
- Ricoeur, Paul 1977 (1975) *La metáfora viva* (Buenos Aires; Ediciones Megápolis).
- Platón 1994 *La República* (Barcelona: Edicomunicación).