

MÍMESIS EN PLATÓN Y ADORNO*

Jairo Escobar Moncada

Universidad de Antioquia (Colombia)

jienco@yahoo.com

RESUMEN

Mi intención es sugerir y abrir un diálogo entre Platón y Adorno, para lo cual he elegido el concepto de mimesis, un concepto que juega un papel central en ambos pensadores tanto gnoseológicamente como estéticamente. Mientras que el término le sirve a Platón para expulsar a los poetas de Kallipolis, más exactamente ciertos tipos de poesía como la tragedia y la comedia, Adorno lo usa para mostrar el lazo entre el arte y la belleza natural, la dimensión somática del conocimiento, y la importancia subversiva de los poetas y los artistas. Para Platón los poetas están tres veces alejados de la verdad y para Adorno, por el contrario, la obra de arte es un vehículo de la verdad. Este diálogo quiere mostrar no sólo la presencia de lo antiguo en lo moderno, sino la valiosa actualidad y la fructífera transformación que puede padecer un concepto antiguo.

PALABRAS CLAVE

Mimesis, Platón, Adorno, belleza, dialéctica, conocimiento, política.

ABSTRACT

My purpose is to suggest and open a dialogue between Plato and Adorno, and for this I have chosen the concept of mimesis, a concept that plays a central role in both thinkers both epistemologically and aesthetically. While Plato uses the term in order to expel the poets from Kallipolis, to be more precise certain kinds of poetry such as tragedy and comedy, Adorno uses the term to show the relationship between art and natural beauty, the somatic dimension of knowledge, and the importance subversive poets and artists. For Plato, poets are three times removed from the truth and for Adorno, by contrast, the work of art is a vehicle of truth. This dialogue between an ancient and a modern intends to show not only the presence of the old in the new, but the valuable present and the fruitful transformation that an old concept can have.

KEYWORDS

Mimesis, Plato, Adorno, beauty, dialectics, knowledge, politics.

* Este artículo es producto de la investigación "La poesía como recurso de la reflexión filosófica en Platón", avalada por Colciencias (Cód. 121548925357), dirigida por Carlos Julio Pájaro y adscrita al grupo de investigación en filosofía STUDIA (Colciencias) de la Universidad del Norte (Colombia). El autor actuó como asesor nacional de la citada investigación.

MÍMESIS EN PLATÓN Y ADORNO

Kunst will das, was noch nicht war, doch alles, was sie ist, war schon¹.

Ästhetische Theorie

INTRODUCCIÓN

A primera vista parece que no hay nada en común entre Platón, el pensador supuestamente padre de todo idealismo, y Adorno, el pensador en el que el materialismo encontró su expresión más inteligente y refinada (cfr. Picht, 1971). En efecto, se destaca la diferente interpretación que ellos hacen de la palabra “*mímesis*”, que para Platón es vehículo del engaño, algo poco serio y sin ningún contenido de verdad, mientras que para Adorno la *mímesis* constituye un móvil del conocimiento, sin el cual la obra no tendría ninguna relación con la verdad; más aún, el concepto pleno de razón necesitaría de ellas para no convertirse en algo meramente operativo e instrumental. Pero hay dos conceptos que ellos usan en análogo sentido, dialéctica y belleza, sobre los cuales volveré al final en relación con la lectura que Adorno hace del *Fedro* en sus lecciones sobre estética del año 58/9 (cfr. Adorno, 2009). En estas lecciones Adorno destaca que la teoría de lo bello de Platón contiene los elementos básicos de toda teoría estética posterior y, como sobre un palimpsesto, reescribe su concepción de lo bello, sin que las huellas platónicas pasen desapercibidas.

En las palabras iniciales de la *Dialéctica Negativa* Platón es presentado como aquel que le dio a la dialéctica un giro hacia lo positivo, esto es, olvida tanto la negatividad del concepto como la negatividad del mundo, como queriendo establecer resultados provechosos y dar una visión positiva y edificante del universo, con los medios de la dialéctica. Adorno no dice mucho al respecto de por qué esto es así, pero esta afirmación, como veremos, tiene

¹ “El arte quiere lo que aún no fue, pero todo lo que él es, ya fue.”

sus bemoles, pues el elemento negativo y crítico no está ausente en Platón, quien está muy lejos de reconciliarse con los asuntos políticos de su época. Otra cosa es que algunas de las ideas que defiende política y artísticamente no sean del agrado de Adorno y nuestro.

Comenzaré con algunas consideraciones generales sobre la mimesis y las relaciones entre belleza natural y belleza artística (I), luego me ocuparé del concepto de mimesis en Platón, principalmente en los diálogos el *Cratilo*, el *Timeo*, el *Sofista* y la *República*. En este último, como se sabe, se fundamenta la expulsión de los poetas miméticos y, teniendo esto como trasfondo, hablaré del giro que le da Adorno al concepto (II)². Por último, me ocuparé brevemente de la lectura del *Fedro* que hace Adorno y la profunda cercanía que siente con Platón (III)³.

I

Mimesis significa a la vez “representación” e “imitación”. El mimo “es un actor que representa una figura en tanto que imita determinados rasgos de carácter y acciones del personaje que encarna” (Schweppenhäuser, 2007, p. 132). En la estética de la Antigüedad y de la Edad Moderna era indiscutible que la tarea del arte

² En su elaboración del concepto Adorno se apoya en Roger Callois. Bien vale la pena citar un epígrafe, posiblemente del mismo Callois (1998), al comienzo de su ensayo “Mimetismo y psicastenia legendaria”, que dice: “Tened cuidado: Jugando a los fantasmas se vuelve uno fantasma” (p. 94), que como veremos, expresa claramente el sentido de la actividad mimética, llegar a ser como el otro, asimilarse a lo otro. Adorno escribe una reseña del ensayo “La mantis religiosa” (1937), recogido posteriormente en el libro ya citado, y que sirvió de base para la idea de mimesis y mimetismo de *Dialektik der Aufklärung (Dialéctica del Iluminismo)*, en la cual alaba, a pesar de los rasgos conformistas, su riqueza material y su intento, que caracteriza de progresivo, al relacionar las tendencias psicológicas no con la vida autónoma de la conciencia, sino con aspectos somáticos. Además destaca su semejanza con el impulso freudiano de muerte (cfr. Adorno, 1998, 20.1, pp. 229-230).

³ En este ensayo, por razones de espacio, he dejado de lado la relación de Adorno con la poética Aristóteles, cuya discusión de la mimesis contiene importantes correcciones de la teoría de Platón y, en algunos aspectos, resulta mucho más cercana a la de Adorno.

era “la imitación de la naturaleza”. Quien tenía esta capacidad, ya fuera como narrador, artista plástico o actor, era considerado maestro de su oficio (cfr. Schweppenhäuser, 2007, p.132).

No entraré en los pormenores de esta fórmula enigmática que en parte Hans Blumenberg (1986) y Kurt Flasch (1965) han ayudado a descifrar, pero sobre todo Stephen Halliwell (2002). Mímesis no es meramente copia, calco o remedo, sino, ante todo, recreación de los rasgos esenciales de un objeto, de una persona, de una acción, de un segmento de la naturaleza. La mímesis, bien entendida, quiere ser *como* lo que imita o representa, no quiere dejar espacio para diferencia alguna entre la mímesis y lo imitado (cfr. Gadamer, 1996, pp. 81-93). Solo así puede el imitador creer que *es* igual a lo imitado, que lo domina, que lo representa, que puede tener influencia sobre él, como lo cree el chamán, por ejemplo. No puede haber lugar para resquicios que permitan pensar que hay una diferencia, una disimilitud, entre el mimo y lo representado, entre el imitador y lo imitado, entre la imagen mimética y su original. Su deseo, el de la mímesis, es ser uno con lo otro, ser como lo otro sin distinción alguna. La representación quiere ser real, verdaderamente real, sin distinción alguna con lo representado. Lo sabe el niño que imita, el actor, los que participan en un carnaval, el buen artista. Su obra *es, debe ser*, lo otro, encarnarlo perfectamente. No debe fallar en ser lo otro, en acertar su esencia, su real forma de ser.

Esta ilusión de identidad entre la acción o la idea y sus representaciones miméticas es esencial, pero es desmentida justamente en el momento de la acción mimética, pues siempre se representa con un medio diferente del medio en el que existe la cosa imitada, e.g., imito al gato con mi cuerpo y mi voz o pinto un árbol en un lienzo y con colores, al dios con el barro o el bronce, o imito algo o a alguien con gestos, movimientos corporales y palabras moduladas de tal o cual manera. Esta dimensión material de los

medios de imitación me impide ser completamente el otro⁴. Por otra parte, lo que está en juego en la reflexión en torno a la palabra “mímesis” es la relación de nuestros medios de representar y pensar con la realidad, la relación entre el modo o modos como la pensamos y representamos y ella misma, con otras palabras, la relación entre mundo, mímesis y racionalidad. Y aquí, por supuesto, entramos en un juego de verdad: ¿es verdadera nuestra representación? ¿Expresa acertadamente el ser de la cosa?

En palabras de Adorno, el arte y la filosofía son fenómenos del entrelazamiento entre mímesis y racionalidad, solo que en cada uno se articula de diferente manera. Un concepto, en constelación con otros conceptos, busca darle expresión a la característica propia de la cosa, sin aferrarse ciegamente a lo inmediato; la obra de arte, en cambio, le da expresión al anhelo de lo diferente en su lenguaje no conceptual, pero ambos se comunican solo en tanto conservan la fidelidad a su forma: el arte, en tanto no reprime los impulsos miméticos que configuran su expresión; la filosofía, en tanto no toma prestados del arte elementos que le son ajenos, como imágenes o intuiciones (Adorno, 1998, 6, pp. 26-27).

Algo de esta idea está ya prefigurada en Platón, para quien el cosmos como un todo es producto de una configuración mimética, realizada por el demiurgo, del mundo material de la necesidad de acuerdo con el paradigma de las ideas. Este bello mundo sensible, regulado y proporcionado, es el producto de una combinación de razón y necesidad (*noûs* y *ananké*) (*Timeo*, 48a). El demiurgo, con su arte, hizo una imagen (*eikôn*) del ser vivo perfecto (*pantelei zôion*, 31b2) en el receptáculo del devenir, en el espacio, de tal modo que todo cuanto hay en él es imitación (*mimêmata*) de las cosas siempre existentes, las ideas. Estas imitaciones son todos los seres sensibles que pueblan el universo que conocemos, planetas, seres humanos, animales, plantas, ríos, etc. (50c). El cosmos habitado por los seres

⁴ Esto puede volverse patético o ridículo en muchos casos, por ejemplo, cuando alguien se viste como otro queriendo ser así o aparecer como él o ella.

humanos es el más bello y perfecto de los seres visibles; en él se conjugan permanentemente el principio de la necesidad material y el de la racionalidad, posibilitando una vida buena y feliz, y esto se puede lograr, entre otras cosas, mediante la mimesis corporal y racional de los movimientos del universo (88d).

Más exactamente, la mimesis del universo tiene su apoyo en el *eikôs lógos* (el discurso verosímil) de Timeo, que es el *lógos*, con el cual él interpreta y trata de comprender el ser del cosmos y de las cosas que lo habitan, y todo esto es producto de mezclas de materiales sensibles e inteligibles. Lo que se trata de comprender con el discurso verosímil es su *eidos*, es la estructura del cosmos que hace posible que este cosmos único sea ordenado y encarnación de una belleza única e inimitable del paradigma que orientó el trabajo del demiurgo cuando compuso el mundo visible con los materiales dados en la *ananké*. Es la belleza del cosmos visible, ya organizado y ordenado por el demiurgo, sus proporciones y movimientos invisibles, lo que debe imitar el individuo; ordenación que se debe al alma del cosmos, a la estereometrización de los elementos y a la manifestación primera de este ordenamiento: el tiempo como imagen móvil del *aion*, del tiempo vital siempre duradero del cosmos. Gracias al tiempo y a la mirada que contempla y sabe contemplar e interpretar la belleza del universo, dice Platón, tenemos la filosofía (37c y ss., 47b), el don más valioso y hermoso que pueden tener los seres humanos, y sin el cual es impensable la ciudad justa que se describe al comienzo del *Timeo* (17c y ss.). Los seres humanos no habitan ni viven directamente en la naturaleza, sino que viven en ella a través de la ciudad. El ser humano vive y habita el cosmos en tanto habitante de la ciudad, y en esta adquiere los medios, el lenguaje y la matemática para pensarla y expresar su comprensión de ella.

Gracias a la naturaleza del cosmos y del ser humano, dotado de razón lingüística, puede haber y hay ciudad, filosofía y poesía que le permiten al ser humano expresar su comprensión del cosmos y de sí mismo y de la ciudad en la cual vive y muere. Sin naturaleza no hay ciudad, ser humano, seres vivos ni estrellas, sol,

ríos, bosques, lluvia, plantas, rocas, los cuales ofrecen los medios materiales para que los seres humanos puedan vivir. La naturaleza es el medio de vida de todos los seres que viven y se alimentan de ella, y gracias a ella pueden construir ciudades, casas, artefactos. Nadie ni nada del mundo humano puede ser sin la mediación de la ciudad ni ésta sin su apoyo en la naturaleza.

Para Adorno, la filosofía y el arte son medios a través de los cuales los seres humanos podemos pensar un mundo mejor, en el cual la violenta necesidad de la naturaleza y del mundo social no tengan la última palabra en la configuración de la vida social y política. Según él, el arte no imita simplemente la naturaleza, sino a la belleza natural misma (cfr. Adorno, 1998, 7, p.113) y a la sociedad, la cual –como lo expresa paradójicamente en *Teoría Estética*– debería imitar al arte mediante instituciones justas que permitan la existencia sin represión ni coacción de lo diferente y, en la medida de lo posible, llevar a la naturaleza a una reconciliación consigo misma (que consistiría en dejar de someter a los seres humanos y a la naturaleza misma al dominio de una razón instrumental, que se guía únicamente por el principio de mercancía y de ganancia).

Para Platón, como para los griegos de la Antigüedad, la naturaleza es, fue y será como siempre ha sido; en palabras de Timeo, lo engendrado por el demiurgo es indisoluble, permanecerá siempre como ha sido hecho, de tal manera que querer destruir lo bellamente armonizado es propio de un malvado (*Timeo*, 41a7-b2). Para Adorno, en cambio, historia y naturaleza están mutuamente entrelazados: no podemos percibir la naturaleza sin la huella que ha dejado la historia humana en ella, ni pensar la historia sin su vinculación imprescindible con la naturaleza. Nada es eterno en la naturaleza, ni la naturaleza misma. Los planetas nacen y perecen. Por otro lado, historia y naturaleza se entrecruzan en nuestro cuerpo o, para decirlo con una acertada expresión de Husserl, nuestro cuerpo viviente funciona como una bisagra (*Umschlagstelle*) entre la cultura y la naturaleza (citado por Waldenfels, 2000, p. 247) y es testimonio de que la naturaleza, por

efecto del tiempo y la cultura, pueda convertirse en ruina. Nada hay en la naturaleza que no esté mediado por la cultura, ni nada en la cultura humana que no esté mediado por la naturaleza y que no tenga su condición de posibilidad en ella. La ruina, por ejemplo, muestra ese entrelazamiento ineludible entre naturaleza y cultura, entre la naturaleza y los desperdicios que la cultura deja en ella: la ruina “despierta la apariencia de ser un pedazo de naturaleza” (Adorno, 2009, p. 48).

Para un griego, la naturaleza no tiene historia o, mejor, la historia es abarcada por ella y hace parte suya; para Adorno, la naturaleza está mediada por la historia sin desaparecer en ella plenamente. Naturaleza e historia conforman una unidad dialéctica de semejanza y diferencia. Esto, a su manera, también es pensado por Platón cuando desarrolla y critica la diferencia sofista entre lo que es *physei* y lo que es *thesei*, entre lo dado por naturaleza y lo dado por convención social (*nómos*), pero para él no existe una historicidad de lo natural propiamente hablando (cfr. *Gorgias* 482a y ss.)

Para Adorno, lo bello natural, como fenómeno estético, se vuelve importante a medida que el hombre aumenta su dominio sobre la naturaleza, cuando ya no tiene miedo ante ella como algo absolutamente poderoso y completamente refractario a sus intervenciones de dominio. Lo bello natural empieza a ser percibido como algo esencial para el arte cuando el hombre empieza a interferir cognoscitivamente en la naturaleza para dominarla y someterla a sus designios sociales y comerciales.

Para Adorno (2009), esto es codificado magistralmente por la teoría de lo sublime dinámico en Kant, en el temblor frente a la grandiosa magnitud de la naturaleza y la libertad que sentimos frente a ella (cfr. Kant, 1998, B104). El fenómeno originario (*Urp̄hänomen*) de toda experiencia estética es la relación de contemplación mimética de la naturaleza. La belleza natural es reacia a toda conceptualización, es indefinible, pues la sustancia de esta categoría elude toda generalización conceptual (cfr. Adorno,

1998, 7, pp. 110/101)⁵. Cualquier momento de la naturaleza puede ser visto como bello, tornarse bello, incluso la naturaleza dañada, y en este sentido puede volverse tema de la obra de arte. La belleza natural, como la del arte, aparece fugazmente, para luego desaparecer. Su tiempo es la duración breve. Quien no se ha entregado a ella y a su belleza, quien no se ha olvidado de sí en la contemplación de la belleza natural difícilmente puede tener una experiencia de la obra de arte y de su contenido de verdad, de su enigma, que es imagen del enigma de la belleza natural (cfr. Adorno, 1998, 7, pp. 111/103). Todo comportamiento bárbaro, insensible frente a la obra de arte, tiene su lugar de nacimiento en el comportamiento aún más bárbaro e insensible de los seres humanos frente a la naturaleza; barbarie que consiste en verla exclusivamente como objeto de ganancia (cfr. Adorno, 2009, pp. 46-50), como objeto de acción para fines meramente comerciales o instrumentales. En cambio, para Platón, el bello orden del cosmos es lo que nos da la filosofía, y esta debería ser la base del buen arte, o al menos del arte que cree permisible para la ciudad.

De acuerdo con Adorno, en la contemplación de la naturaleza, lo importante es la mirada que se entrega plenamente a la belleza del objeto natural, a la belleza del paisaje, a su carácter sublime, en la que el sujeto se olvida de sí y deja ser libremente al objeto, sin *para qué*, renunciando a cualquier tipo de acción explotadora con respecto a ella⁶. Tal comportamiento frente a la naturaleza es condición ineludible de toda experiencia de la obra de arte, que tampoco tiene un *para qué*, sino que es expresión del dolor del sometimiento de la naturaleza, de los seres vivos que la habitan, de nuestra existencia corpórea y espiritual, todo lo cual es reprimido y deformado por los imperativos sociales de la ganancia y

⁵ El número antes de la barra corresponde a la edición alemana y el número después de la barra corresponde a la edición española de Akal.

⁶ Kant (1988, §42) (segundo párrafo), B166. Los párrafos 41 y 42 dan fin a las consideraciones sobre belleza natural y preparan las reflexiones sobre el arte, párrafos 43 en adelante.

del dominio. En la experiencia de la belleza artística el individuo descubre su afinidad esencial con la naturaleza, esto es, con el carácter transitorio y fugaz de lo natural. No se trataría ya de la experiencia de una belleza eterna, inmodificable, representada por la idea en el caso de Platón, sino de una experiencia de la belleza en clave perecedera y efímera.

Algo de esa belleza natural, vale decirlo, es vivida por Sócrates en el *Fedro*. Se entrega momentáneamente a ella pero prefiere la belleza del concepto, por así decirlo. No abre los ojos ante la belleza natural y artística y su “promesa quebrada de felicidad”. No es que Sócrates no sea feliz en su salida fuera de Atenas, de hecho habla de la belleza del paraje, del plátano frondoso y elevado, disfruta del perfume de la flores del sauzgatillo, de la brisa amable y deliciosa, del melodioso coro de las cigarras, también sabe de las deidades y los dioses al cual está dedicado. Con todo, para él todo esto es inferior a la exigencia délfica de conocerse a sí mismo, al deseo de saber si es acaso una fiera más complicada y humeante que Tifón o si es un animal manso y sencillo, sin humos, que participa de la divinidad (229e-230c). En sus propias palabras: “Lo que sucede es que los campos y los árboles nada quieren enseñarme, y sí , en cambio, los hombres de la ciudad. No obstante creo que tú has encontrado la droga para hacerme salir” (230d).

El fármaco, como se sabe, es un discurso de Lisias, gracias al cual quiere aprender algo sobre el amor, pero nada en la naturaleza parece conmoverlo filosóficamente y eróticamente, nada en ella parece motivarlo a pensar filosóficamente sobre sí mismo y el mundo, salvo la breve sugerencia de que la belleza natural que lo rodea, un lugar de veras divino, y a la cual parece entregarse, haya sido la desencadenante de su discurso sobre sí mismo y los seres humanos (238d). La naturaleza le es tan extraña como lo es él mismo para sí. La naturaleza es bella, dice Sócrates, pero nada en ella tiene que ver con la belleza de la divina búsqueda filosófica, la cual se ocuparía de lo eterno e inmutable, en su relación con lo mutable y transitorio de la existencia humana.

Para Adorno, en cambio, la belleza natural es signo de lo transitorio y perecedero no solo de la obra de arte, sino también de la filosofía, de la vida humana. Sócrates disfruta la belleza del entorno, pero no se abandona a ella, pues su afán no es otra que el *lógos* y la dialéctica. Conocerse a sí mismo no es algo que tenga que ver con la naturaleza externa e interna. Su mente habita su cuerpo transitoriamente. Nada bello en la naturaleza es digno de imitación para Sócrates, pero sí para Timeo. Esta diferencia entre ambas figuras platónicas, Timeo y Sócrates, puede ser tema de otro ensayo, pero por ahora me limito a decir que en el caso de Adorno, en cambio, la mimesis expresa la belleza natural en la obra de arte. Con otras palabras, la obra de arte expresa la mimesis que el sujeto socializado hace de la belleza natural, tal como la experimenta en su relación con la ciudad política.

II

A continuación me ocuparé brevemente de las teorías de la mimesis de Adorno y Platón. Desde Platón, el concepto de mimesis es central para la comprensión del arte y la realidad, sin él es difícil pensar el arte y la teoría del conocimiento, y ocupa, en cierta manera, el centro de todas sus reflexiones, bien sea para afirmarlo o negarlo⁷. En particular, este es un tema esencial en la educación, la cual puede ser entendida como un proceso mimético: el niño aprende imitando a sus padres, por virtud de la mimesis se aprenden e incorporan formas de ser y comportarse⁸. La míme-

⁷ Goodman (cfr. 1976, pp. 24-27) es uno de los pensadores que quisiera suprimir el concepto de mimesis de la teoría estética, al cual entiende como copia. Pero reducir mimesis a copia es suprimir la dimensión de la representación, su dimensión antropológica y somática así como su importancia gnoseológica.

⁸ Criticando el recurso a la idea de autenticidad, como forma de encasillarse obstinadamente en el propio yo – entendido éste como lo presumiblemente más auténtico y originario-, Adorno dice lo siguiente: “Lo que no quiere marchitarse prefiere llevar el estigma de lo inauténtico. Entonces vive de la herencia mimética. Lo humano se aferra a la imitación: un ser humano se vuelve realmente ser humano cuando imita a otros seres humanos. En este comportamiento, forma primaria de amor, olfatean

sis es un comportamiento antropológico básico en la formación del ser humano, se aprende y se conoce el mundo gracias a ella : el niño imita a los padres, el ladrido del perro, el maullido del gato; con su cuerpo trata de imitar los gestos de ellos, su manera de moverse, imita al tren y su chu-chu, al auto y el ruido de su motor, pero también los trabajos y papeles sociales de los adultos, sus movimientos y sus gestos; el niño vuela como el avión, el helicóptero, galopas como el caballo; los juegos son impensables sin tal capacidad mimética; los enamorados se imitan entre sí, pues cada uno quiere ser como aquello o aquellos a quienes ama; en suma, queremos devenir otro siendo otros u otras cosas, nos identificamos con algo y queremos asemejarnos a ello. En el peor de los casos, se imita de manera regresiva y represiva a líderes autoritarios, se flagela la carne para ser como Cristo (*imitatio Christi*), o se proyectan miméticamente los propios prejuicios y resentimientos en los demás. Sin la mimesis, en fin, es imposible pensar dimensiones fundamentales de la vida humana.

Platón crea el discurso sobre la mimesis, lo funda de modo tal que podría decirse, sin exageración, que nuestra manera de entender el arte y la filosofía, pero sobre todo el papel que juega en ellos la mimesis, es una invención platónica. Platón no escribió tratados sobre arte, pero es tal el problema que tiene con la mimesis, que lo puso en el centro de su reflexión personal y de la racionalidad filosófica en general. Mimesis se vincula esencialmente con *mimos*, con la persona que imita y representa algo, alguien, alguna cosa. Y en esta relación es importante los lazos que se crean entre el actor, lo representado y el espectador (cfr. Vernant, 2002, p. 195). Como bien lo dice Vernant (2002), el uso que hace Platón del término *mimesis* lo convierte en un punto crucial en la reflexión sobre la imagen como tal en el pensamiento griego y occidental sobre el arte, pues es “el primer filósofo en elaborar una teoría general

los sacerdotes de la autenticidad las huellas de aquella utopía que podría sacudir la estructura del dominio” (Adorno, 2004, p.160). (Traducción modificada por mí).

de la imagen como imitación de la apariencia” (pp. 175, 195)⁹. El pivote del giro es el concepto de imagen que, parafraseando a Vernant, hace lo invisible presente y hace posible la imitación de la apariencia. Tres términos son centrales en este entramado: *eidólon*, *eikôn*, *phantasma*¹⁰. Es con Platón que la *technè mimêtikê* adquiere su significado nuclear para la reflexión sobre el arte y la relación entre el arte, la filosofía y la dimensión social y política de la mimesis¹¹.

En un pasaje del *Sofista* (234b y ss.)¹² dice Platón que lo propio del sofista es la producción de imágenes de las cosas, como lo es también del artista y del filósofo. Pero este último, a diferencia

⁹ Para la importancia del concepto en la historia de la estética, ver Halliwell (2002, pp. 1-37).

¹⁰ Vale la pena destacar algunos momentos de su valioso ensayo “Imagen, imaginario, imaginación”. Para comenzar, el ídolo arcaico es el *xoanon*, una estatuilla de madera vinculada al culto a un dios, respecto de la cual a veces se piensa que no es de factura humana, sino divina. No son imágenes en sentido estricto (cfr. Vernant, 2002, pp. 155, 171). No está hecho “para ser visto. Mirarlo es enloquecer. Por eso está, por lo general, encerrado en un cofre, guardado en una morada prohibida al público” (Vernant, 2002, p. 156). *Eidólon* ya aparece en Homero, como una completa similitud con alguien, pero sin sustancia, inconsistente, es algo engañoso pues al tratar de abrazarlo, no se abraza nada literalmente y está asociado con lo visible (ídein, eidos). Este término se encuentra además asociado con las apariciones sobrenaturales, *phasma*, el sueño (*oneiros*) y el alma de los difuntos (cfr. Vernant, 2002, p. 177). En cambio, *eikôn* no se usa antes del siglo V, está etimológicamente vinculado con asemejarse, con la adecuación y la conveniencia (*eisko*, *eikazo*) y aparece en contexto con el vocabulario vinculado a *mimeisthai*, *mimesis* (cfr. Vernant, 2002, pp. 172-175). Importante en todos estos casos es la dualidad original-imagen, que es central tanto para Platón, en su reflexión sobre la imagen, como para Adorno. La diferencia reside en que para Adorno no hay un original libre de toda generación, historia. Los originales, si los hay, son hijos de la historia. En ella nacen y perecen. Cada obra de arte lograda es su propio original, por así decirlo. Esto no quiere decir que Adorno reconozca la pertinencia de un concepto universal como “obra de arte”, o “justicia”, o “bien”, pero no tiene un carácter ingenerado, eterno, incambiable. No hay ningún concepto que no tenga un núcleo temporal como condición de su significado.

¹¹ Para una discusión de la mimesis en Platón y la relación de esta con la poesía y el arte son valiosos los libros de Havelock (1963), Janaway (1998), Halliwell (2002), así como la colección de ensayos de Destrée y Hermann (2011).

¹² Para los diálogos platónicos he utilizado las siguientes abreviaturas: *Rep.*= República, *Soph.*= Sofista, *Crat.*= Cratilo, *Parm.*=Parménides.

de los anteriores, las utiliza e investiga siempre en relación con la búsqueda de la verdad¹³. Una característica esencial de la existencia humana consiste en que nos hacemos imágenes de las cosas, imágenes escultóricas, pintadas, verbales, corporales y gestuales, de los seres y las cosas que nos rodean. Sin la imagen que nos hacemos de ellos es imposible lidiar con ellos, amarlos, odiarlos, combatirlos, criticarlos. Aquí Platón vincula de modo paradigmático imagen y apariencia. El sofista aparece de muchas maneras, con distintas apariencias, se aparece o puede aparecer como cazador de jóvenes para venderles sus conocimientos, como contradictor, como erístico, como refutador, como sofista de noble estirpe, o sea, como filósofo socrático que nos purifica de malas opiniones, juicios sobre las cosas, sobre los asuntos humanos que nos conciernen, que nos invita a la duda y la autorreflexión.

Cada imagen es una forma de aparición de algo o alguien, del mundo. Pero, y este es el punto del diálogo, el sofista se oculta en la imagen, y por ello es difícil captarlo, pensarlo, comprenderlo. Su arte, su *technê*, es la producción de imágenes, sobre todo lingüísticas, y con sus palabras produce imágenes de todo y posee una ciencia que le permite opinar sobre todo, pero no decir la verdad (Soph. 233c, 254a). Y aquí es importante recordar que no solo el sofista, el pintor, los espejos, producen imágenes, sino también el filósofo. El material del filósofo, como el del sofista, es el *lógos* y las palabras son una imitación de la cosa (*mimêma tou prágmatos*, Crat. 430a10. Cfr. 423b). El *eikôs lógos* del *Timeo* es, podría

¹³ Considero, al igual que Philip (1961), que en Platón se utiliza el término “mímesis” con dos sentidos: uno restringido, en el sentido dramático de hacerse semejante a otro (Rep. 3.393c), y otro amplio, “en el cual se describe los procesos creativos de las artes productivas” (p. 455), en el que juega un papel muy importante la forma por la cual se orienta el artesano en su producción. Pero hay otro sentido, que es semejante al primero y en el cual Sócrates (*Hippias Mayor* 297a, 292c) hace mimesis de sí mismo, de sus palabras y formas de argumentar, imitación y representación que logra que Hippias se irrite con el otro imitado, con el supuesto doble de Sócrates. Este tipo de imitación requiere un alto grado de autoconciencia, de ironía reflexiva, de presencia de sí, en el cual se tiene claro la diferencia entre original e imagen, que en este caso coinciden plenamente.

decirse, un discurso icónico sobre una imagen, el cosmos, pero guiado siempre por el ámbito de las formas o las ideas. Producir imágenes es producir apariencias, que pueden ser verdaderas o falsas. No hay otra manera de hablar sobre el mundo que representarlo y pensarlo en imágenes y apariencias, y podría decirse que el mundo se reproduce a sí mismo, en imágenes y apariencias. Imagen, como lo sugerimos arriba, está siempre vinculado con lo sensible y necesita de materiales sensibles para aparecer: de la voz, del aire; el cosmos, como la imagen por excelencia, de los elementos; la pintura, del lienzo; la escritura, del papel y la tinta; la idea, de la palabra o palabras que forman discursos (*lógoi*), etc. Aparecer y realidad se entrelazan en la imagen.

Para Platón, la pregunta por la apariencia, por lo que aparece sensiblemente, se abrevia en la pregunta por la imagen. ¿Qué es pues la imagen?¹⁴ La respuesta de Teeteto, el interlocutor, del Extranjero en el diálogo el *Sofista*, es que la imagen (*eidôlon*) consiste en ser algo elaborado como semejante a lo verdadero, siendo otra cosa por el estilo (*heteron toiouton*, 240a), una cosa parecida, semejante, a lo verdadero (*alêthinon*, 240 ab). Este pasajetermina en 240 b10-12 así: “Lo que decimos que es realmente una imagen (*eikôna*), ¿acaso no es realmente lo que no es?” (trad. N. L. Cordero)¹⁵ ¿Qué significa esto? Que la imagen es y no es la cosa de la cual es imagen. Este retrato es un retrato de algo o alguno, alguien aparece en la imagen, pero no es realmente él mismo pero se le asemeja.

Con la palabra “gato”¹⁶ me refiero a un gato en el mundo, la puedo pronunciar para mí mismo o para otro, lo hago aparecer en esta imagen verbal y su nombre es una mimesis de él, como

¹⁴ Sobre la teoría platónica de la imagen se puede leer el aclarador capítulo de Böhme (2000, pp. 178- 200).

¹⁵ Como habrá notado el lector, *eikôn* y *eidôlon* son utilizados como sinónimos en este pasaje.

¹⁶ Platón utiliza otros ejemplos, pero para el pensamiento que quiero desarrollar no son importantes ahora.

lo puede ser una pintura (*Crat.* 423b, 430e), pero ella no maúlla, meramente se le asemeja por convención y uso (*Crat.* 435ab); mi imagen en el espejo es *mi* imagen, pero no es verdadera y realmente yo . La imagen, como dice Platón, combina de manera extraña (*atopa*) el ser y el no ser, y en esto reside la apariencia de toda imagen, que es y no es aquello de lo cual es imagen (*Soph.* 240c). La imagen representa la realidad, pero no es la realidad, es su representación, imitación, expresión, es exclusiva y realmente una imagen. Esto, ser realmente una imagen, se lo debe al medio sensible en el cual es representado, sea el cuerpo y los sonidos con el que representamos un caballo corriendo (*Crat.* 423a), sea el lienzo, sean los elementos y el receptáculo del devenir (la *chôra*), sea la voz con la cual decimos el nombre de Cratilo. La existencia material de la imagen depende ontológicamente del medio material que la soporta. Solo así puede ocupar un lugar en el espacio y en el tiempo. Hacer imágenes no consiste en hacer copias de la cosa espacio-temporal, o de un estado de cosas, o del cosmos, o de lo verdaderamente real (la idea), sino en la elaboración de una apariencia icónica de ella, que necesariamente debe prescindir de algunas cualidades de la cosa imitada, pues de lo contrario la imagen sería una duplicación de la cosa, de los hechos, de la idea y tendríamos, por ejemplo, dos Cratilos o dos realidades, exactamente iguales, o dos ideas de justicia, etc. (cfr. *Crat.* 432b; *Parm.* 132a). Y no otra es la pretensión del sofista, creer que sus imágenes del mundo material son reproducciones reales y verdaderas del mundo que nunca pueden ser falsas. El filósofo, por el contrario, sabe que la imagen es imagen de algo, sea verbal o pintada.

Para precisar mejor el concepto de imagen considero adecuado citar el comienzo del pasaje del *Cratilo* que acaba con los dos Cratilos antes mencionados y que es central para precisar el concepto de imagen en Platón (cfr. Böhme, 2000, pp.196-199):

Lo que dices, tal vez, podría suceder a lo que necesariamente existe o no existe en dependencia de algún número, como por ejemplo, el mismo diez o cualquier otro número si le quitas o

le añades algo, en seguida se convierte en otro número. Pero en cuanto a cualquier cualidad y cada imagen, es posible que la exactitud no sea esto y que incluso, por el contrario, sea absolutamente preciso no atribuir toda la cualidad de lo que es representado, si se quiere obtener su imagen. (432b1-4) (trad. Zaranka, ligeramente modificada)

Tanto el pasaje del *Sofista* como este del *Cratilo*, que se complementan mutuamente, recalcan algo esencial: la diferencia entre la imagen y aquello que representa, por un lado, pero, por el otro, que la imagen no debe tener todos los rasgos o cualidades de la imagen, sino, como bien dice Böhme, el rasgo esencial de la cosa, de lo contrario no sabríamos de qué es imagen la imagen. Cuando decimos “esto son tres manzanas”, de acuerdo con el pasaje citado, estamos representado o dando a entender que de hecho “esto son tres manzanas”, ni más ni menos, pero la expresión “tres” y la expresión “manzanas” ya han señalado lo esencial del estado de cosas que queremos mostrar. Para la relación entre original e imagen podemos decir lo siguiente: “El original es la cosa misma, la imagen algo por el estilo; el original es lo que la cosa es como tal, la imagen su representación en un medio. A estos dos criterios, con base en el pasaje del *Cratilo*, hay que añadir un tercero: la imagen no necesita representar todo lo que está en el original” (Böhme, 2000, p.199). Y esto vale tanto para los productos de la *technê eikastikê* como para la *technê phantastikê* (cfr. Böhme, 2000, p. 195)¹⁷.

El ser de la imagen no es verdaderamente el original, pero es verdaderamente existente gracias al medio en el cual es imagen. Su otredad esencial con respecto al original tiene su fundamento en el medio por virtud del cual la imagen adquiere existencia sensible, y el original, si quiere llegar a tener representación, alcanzar expresión, debe conseguir un medio gracias al cual pueda ser

¹⁷ Veáanse Janaway (1998, pp. 106-123) y Halliwell (2002, pp. 118-147) para las diferencias en el tratamiento entre pintura y poesía en la obra platónica. .

representado y expresado sensiblemente, sea una imagen verbal, pintada, hecha con el cuerpo, etc. Pero hay algo más: el medio de representación pone límites a la elaboración de la imagen: no hay el espejo mágico que permita representar el mundo tal cual es, con todas sus cualidades, ya que algo aparece en él y algo no. Nunca podrá haber una imagen completamente exacta al original. Cada imagen o copia es temporal y espacialmente distinta del original. Cuando digo “gato”, esta palabra no respira ni ronronea ni salta como el gato real. La imagen no tiene la vida del original, aunque exista como imagen. El lienzo me permite mostrar algunas cosas, otras no. Pero, al mismo tiempo, gracias al medio de representación, la imagen *es* en cierta medida el original, y puede llegar a ser considerada como si fuera verdaderamente el original. Toda mimesis busca esto: ser como el original, sustituirlo, sugerir que entre la imagen y el original no hay diferencia alguna, pero siempre habrá una diferencia con respecto al original, una mezcla de ser y no ser en la imagen.

¿Qué es, entonces, para Platón una mimesis lograda, desde esta perspectiva del *Cratilo* y el *Sofista*? Hay una respuesta en el mismo *Cratilo*, que considero insuperable, no solo para entender la praxis de la escritura platónica sino también la praxis de toda escritura filosófica. Este pasaje enuncia la praxis de la escritura dialéctica que Platón practica en todos sus diálogos. La *symploke tôn genôn* (*Soph.* 259e), el entrelazamiento de ideas y el procedimiento de divisiones y reuniones, sin los cuales es imposible pensar y hablar (*Fedro*, 266b), encuentran aquí su sustento lingüístico y anticipan el concepto de constelación conceptual de Benjamin y Adorno¹⁸. Veamos:

Luego, mi noble amigo, admite sin miedo que el nombre unas veces está bien puesto, otras veces no, y no exijas que él tenga todas las letras para que sea completamente semejante a aquello

¹⁸ Para el concepto de *constelación* en Adorno, ver *Dialéctica Negativa* (Adorno, 1998, pp. 164-168).

de lo cual es nombre, sino permite que se le añada incluso una letra que no le pertenece; y si una letra, también un nombre en la oración; y si un nombre, que se le añada al discurso también una oración (*lógon en logôî*), aunque ella no convenga a la cosa (*prágmatos*), y admite, sin embargo, que la cosa reciba su nombre y sea enunciada, con tal que allí esté presente la impronta (*typos*) de la cosa sobre la cual gira el discurso. (432e) (trad. Zaranka)

No hay, simplemente dicho, otra manera de exponer filosóficamente: un concepto solo es expresivo y significativo en conexión con otro concepto, en una oración o proposición, y una proposición en relación con otras proposiciones, y una proposición en un discurso. Una palabra no da cuenta de la cosa, de su *typos*, de su característica o características esenciales, y para ello se necesita de una oración, y si es el caso, de dos o de un discurso o de un diálogo, todas girando alrededor de la cosa que se quiere comprender.

Pero creo que Platón no sabe qué hacer con el problema de la imagen y la mimesis, con su mezcla de ser y no ser, de verdad y falsedad. La apariencia mimética le genera muchas aporías, dudas, que, a veces, quisiera suprimirlas a toda costa; incluso desterrar cierto tipo de poesía de la ciudad, aunque sea de manera cortés (*Rep.* 3.398a)¹⁹.

¿Qué le perturba tanto a Platón de la imagen? ¿de la mimesis, de la imagen mimética? Sin entrar detalles, lo que más le parece terrible, impío, son las descripciones de los dioses que se pelean y se castran entre ellos, que los representan como envidiosos y pendencieros entre ellos mismos y con los humanos por nimiedades, y ante todo, las imágenes de dioses que determinan absolutamente el destino y la vida de los humanos, que son causas de sus males y desgracias, dioses polimórficos, cambiantes de figura, como el agua y el viento, dioses que les gusta entrar en transacciones comerciales con los humanos y que se dejan seducir y comprar

¹⁹ He seguido la traducción de *La República* de Antonio Gómez Robledo (2000). En algunos casos la he modificado.

con ofrendas (*Rep.* 2.379a-380d). De Sócrates aprendió Platón a defender la libertad humana, la capacidad de pensar otra cosa que lo dado por la mitología y por la mitología de lo dado como algo necesario e intransformable. La *República* no es propiamente una apología de lo dado, sino un intento de repensar la ciudad como algo que se puede cambiar en función de la buena vida, aunque algunas o muchas de sus propuestas nos parezcan hoy inaceptables y criticables.

En los libros II, III y X de la *República* Platón cree dar buenas razones para expulsar a los poetas, y muchas de ellas las leemos igual que él, sobre todo la idea, ya mencionada, de que los dioses son envidiosos, e intervienen en nuestros destinos para bien o para mal, que son causantes de las desgracias o de los males que padece cada persona en la sociedad: asuntos estos que constituyen, ante todo, un problema político y ético. La opresión, la tiranía, la corrupción, la ignorancia, la crueldad, la tortura, no son causadas por los dioses o estados de cosas dados por naturaleza, sino, ante todo, asuntos políticos, humanos. En esto Platón tiene razón, pero hoy no leeríamos la tragedia o la comedia como él, esto es, como expresiones de una visión de la existencia demasiado pobre, afeminada, o como obras que quieren cultivar el miedo a la muerte con historias sobre lo terrorífico del Hades (*Rep.* 2.379a-3.387c). En estos libros Platón prohíbe muchas cosas a los poetas que para nosotros resultan incomprensibles y que nos llevaría a examinar de otra manera muchos de los pasajes que él critica. Así, por ejemplo, buscaríamos en ellos, y de hecho lo hacemos, otras cosas, nos preguntaríamos críticamente por su contenido de verdad, para decirlo con Adorno, o intentaríamos ver en Homero, con Simone Weil, una crítica de la violencia, o nos preguntaríamos si éste ha sacado a la luz una nueva verdad respecto de la relación entre el ser humano y su mundo natural y social, etc²⁰.

²⁰ Adorno, ciertamente, lee a Homero de manera diferente a como lo lee Platón. Piénsese, por ejemplo, en su lectura de Odiseo en *Dialéctica del Iluminismo* o en el

La premisa psicológica que subyace al rechazo de la poesía y la tragedia es que los seres humanos tienden a imitar los caracteres que los rodean y que son permeables a las opiniones y acciones de su medio cultural y social, por medio de los relatos infantiles, la poesía, el teatro, la interacción con otros²¹. Los niños y jóvenes solo deben recibir ejemplos que formen sus mentes en las virtudes que permitan una buena ciudad, entre ellas la de la justicia como preocupación por el bien común y la armonía del alma, y se debe combatir una literatura que ve el centro de la vida ética en la adquisición de riqueza y en una vida orientada exclusivamente al placer.

Dicho de otra manera, para Platón, el problema con la poesía y la tragedia, y con cierto tipo de música, consiste en que las historias que cuentan, o los ritmos y melodías de la música, inducen a imitaciones de buenas o malas acciones en los niños, imitaciones que consiguen formar hábitos de pensamiento y acción desmesurados y disparatados que pueden llevar a asumir una visión del mundo destructiva para sí mismo y la comunidad. Lo que se cultiva es la parte irracional del alma, que cae presa en estas carnadas. Los gobernantes deben supervisar qué tipos de historias se le cuentan a los niños o qué tipos de composiciones escuchan. Ciertas obras miméticas pueden estimular formas de ser socialmente dañinas y desincentivar el amor por el conocimiento. Este es el problema de Platón con la mimesis: es su potencial educativo y

ensayo sobre el narrador homérico en *Notas sobre Literatura*.

²¹ Sobre los procesos de internalización y exteriorización a los que están sometidos las almas individuales y su entrelazamiento con el entorno familiar y social, se puede leer con provecho el ensayo de Jonathan Lear “*Inside and outside the Republic*” (Lear, 1999, pp. 219-246), en el cual traza un esclarecedor paralelo con la psicología freudiana. Desde aquí se podría pensar sus relaciones y diferencias con el concepto de *industria cultural* introducido por Horkheimer y Adorno. Nehamas (1999, pp. 279-299) discute la relación de Platón con los medios de comunicación de masas y ve, en la crítica de Platón a los poetas, no tanto un rechazo de la poesía misma como un llamado de atención al carácter deformativo que puede tener lo leído y escuchado y lo compara con el poder deformativo de la televisión moderna. Muchos de los bodrios que se transmiten por televisión, los desvergonzados y contagiosos *realities*, parecen darle la razón a Platón.

formativo, el cual puede ser falso y generar en el alma patrones de comportamiento dañinos para ella y el funcionamiento armónico de la ciudad. La mimesis, simplificando el libro X, nos aleja de la verdadera realidad que es encarnada por las ideas. Platón no prohíbe todo tipo de mimesis, de narraciones, de melodías, sino solo aquellas que considera moral, política y pedagógicamente peligrosas. Las obras de arte no son vehículos de la verdad, sino primordialmente fuentes de entretenimiento con apariencias engañosas y funestas para la vida política.

El alejamiento de la obra mimética respecto de la verdad es expresado por Platón en el libro X. Allí distingue tres tipos de cosas: 1) la que existe en la naturaleza hecha por Dios, la idea; 2) la que hace el carpintero y 3) la que dibuja el pintor (*Rep.* 10.597b y ss.) Esta escala ontológica va acompañada de una valoración: Dios y el artesano son hacedores, mientras que el pintor es solo un *mimêtês*, un imitador de cosas que solo produce apariencias (*phainomena, phantasmata*), y son solo apariencias en tanto que en ellas no se manifiesta el verdadero ser de la cosa. Los cuadros del pintor imitan la cosa producida por el artesano pero carecen de la capacidad de representar substancialmente lo que ella verdaderamente es. El artesano hace imágenes materiales de las formas o ideas, igual que el demiurgo cósmico; en cambio, el pintor solo alcanza a dar una apariencia de una cosa particular.

Reformulando una idea de Janaway (1998, p. 115), se puede decir que de las formas o ideas es posible hacer imágenes, artefactos, objetos. Es lo que hace el demiurgo, pero de las ideas, captables solo por la razón, no se pueden hacer o pintar apariencias, las cuales únicamente pueden ser percibidas por los sentidos. En las imágenes materiales se puede reconocer intelectualmente la forma de la cual son imágenes; en las apariencias (*phainomena*), a lo sumo, podemos ver su relación de semejanza con las cosas particulares de las cuales ellas son apariencias. Por supuesto que no sobra la pregunta de por qué el pintor no puede, a su manera, tener como modelo la idea de aquello que pinta. Y de hecho hoy pensamos que un pintor nos puede enseñar a ver muchas cosas

sobre el mundo visible que no percibiríamos o comprenderíamos de otra manera²².

Platón asevera que “todos los poetas, comenzando por Homero, no son sino imitadores de imágenes (*eidôlon*) de virtud o de aquellas otras cosas de que tratan sus poemas; que no alcanzan la verdad, sino que son como el pintor [...] que hace algo que parece un zapatero a los ojos de aquellos que no entienden de zapatería, como tampoco él mismo y que solo juzgan por formas (*schemáton*) y colores” (*Rep.* 10.600e). El imitador, pues, no solo representa apariencias sino que no entiende nada de aquello que imita. Sus productos no descansan sobre el ser sino sobre el aparecer. Tres veces alejado de la verdad, el poeta imitador, con mayor razón, no debe tener cabida en la ciudad.

Paralelamente a la discusión anterior, Platón introduce una división de las artes según la relación que tengan con su objeto: la de su uso, la de su fabricación y la de su imitación (*Rep.* 10.601d). La cosa, sea mueble, animal o actividad, solo se revela plena y esencialmente en su uso. No es el fabricante o el imitador de flautas quien sabe si una flauta está bien hecha o no, sino el flautista que la usa. El que la usa tiene conocimiento, el fabricante, opinión verdadera, y el imitador, ni lo uno ni lo otro (*Rep.* 10.601d-602a). Para Platón “la imitaciones una forma de juego (*paidia*) que no hay que tomar en serio” (*Rep.* 10.602b)²³. Platón no se pregunta si el poeta mimético posee algún saber de uso, por ejemplo, el de la palabra, pues de hacerlo, lo pondría en el mismo nivel que los otros artesanos. Esta reflexión se la ahorra Platón, no Adorno, para quien un buen uso del saber técnico propio de un arte determinado es indispensable y necesario para hacer una obra de arte.

²² Esto ha sido mostrado de modo vigoroso por Merleau-Ponty (1964).

²³ Sobre esto, véanse las esclarecedoras reflexiones de Wieland (1999, pp. 224-235) sobre el saber de uso o el saber no proposicional y el papel central que juega en la concepción platónica de las ideas.

Pero lo más grave de la praxis imitativa de los poetas, como ya se dijo, es que apelan a la parte irracional del alma, no hacen mejor a las personas, sino que destruyen y pervierten la parte racional del alma. No son invitaciones a conocer sino a entregarse desvergonzadamente y sin pudor a emociones y sentimientos carentes de toda moderación y templanza, a hacer cosas propias de mujeres y no de hombres (*Rep.* 10.605c-e). Con seres así, difícilmente se puede construir una ciudad justa y valiente. Homero y su estirpe de trágicos y cómicos difícilmente merecen ser llamados educadores y guías “de la conducta y la cultura humana” (*Rep.* 10.606e), y aunque se lo pueda elogiar como el mejor de los poetas, su poesía no tiene lugar en la ciudad platónica, sino únicamente la poesía consistente en “himnos a los dioses y panegíricos de los hombres buenos y nobles” (*Rep.* 10.607a). En la “antigua discordia entre filosofía y poesía” (*Rep.* 10.607b), cierto tipo de poesía y de creaciones miméticas no deben aparecer en la ciudad y, como buen burgués, Platón pregunta por la ciudad que gracias a Homero haya sido bien gobernada (*Rep.* 10.599d). Platón ve un gran abismo entre mimesis y racionalidad.

Para Adorno, por el contrario, en esta antigua disputa entre filosofía y poesía²⁴, entre razón y mimesis²⁵, ambas se necesitan y exigen mutuamente y, por supuesto, solo la poesía y las obras

²⁴ Disputa que fue inventada por Platón, como nuevamente ha señalado Most (en Destrée & Herrmann (Eds.), 2011, pp. 4-20). Lo que no se puede negar es que Platón quiere abrirle paso a la filosofía en un mundo cultural determinado ampliamente por la poesía y los poetas, y así contribuyó a crear una tensión dinámica entre ambas formas de acercamiento al mundo y a sí mismo; tensión que, vía los románticos, Schlegel y Nietzsche, es también importante para Adorno.

²⁵ Para evitar malentendidos, el arte no se reduce a mimesis ni la filosofía a elaboración conceptual, que desde *Dialektik der Aufklärung* Adorno (1998, 3, pp. 24/32 y ss.) plantea como la relación entre signo e imagen. Esta relación no puede ser discutida aquí. Por ahora baste decir que ambos momentos son necesarios tanto en filosofía como en arte, en el que cada uno establece una relación distinta con el otro, sin poder eliminarla completamente. Mucha mala filosofía olvida que imagen y concepto son diferentes y que su mezcla irreflexiva solo produce textos en los que la cursilería se confunde con el pensamiento.

de arte logradas son las que verdaderamente retan y estimulan la reflexión filosófica, amplían nuestra sensibilidad, muestran el verdadero rostro del mundo social en el que vivimos. Ambas están en relación con la verdad pero de diferente manera: la filosofía, estableciendo constelaciones conceptuales alrededor de la cosa que quiere comprender, y la obra de arte, en tanto que incita a juzgar críticamente ciertos aspectos de la realidad y, de este modo, la ley que la constituye como una totalidad inhumana. La obra no hace aparecer, mudamente, la gran verdad del ser, sino las verdades que cada una de ellas ayuda a comprender, y para esta comprensión es preciso la labor descifradora de la filosofía. La obra de arte no es portavoz de una verdad eterna, del tipo “aquí se da voz al eterno conflicto entre finitud e infinitud” (Adorno, 1998, 7, p. 194/175), sino que su contenido de verdad solo se puede comprender en relación con la historia sedimentada en ella a través de sus materiales y la forma como configura la relación entre sus distintos elementos (cfr. Adorno, 1998, 7, p. 200/181). La obra de arte no da seguridades sobre nada, guías definitivas para ver el mundo o para comportarse, y su contenido de verdad solo se configura en la negación determinada de lo que es. Su verdad no se reduce a las opiniones subjetivas del autor o a las ocurrencias que se le sobrevengan al receptor, sino al lector atento que se abandona a ella y sabe descifrar la historia sedimentada en ella e interpretar su gesto de negación de lo que es.

Para Adorno, el impulso mimético²⁶ es, inicialmente, una constante antropológica esencial en la configuración de la vida cotidiana, ya vinculada a formas de ser y de actuar socialmente adquiridas y determinadas. Adorno habla de mimesis por primera vez en su libro con Horkheimer, *Dialéctica del Iluminismo*. La mimesis funciona como mediadora entre lo interno y lo externo, entre el sujeto y la naturaleza. Para Adorno, la mimesis, como

²⁶ Sobre esto véanse Früchtel (1986), Shierry Weber Nicholzen (1999, pp. 137-180), Demmerling (1994), Tiedemann (2009, pp. 129-133).

dice Tiedemann (2009), no es imitación de la naturaleza, sino “participación en ella, incluso, en cierto sentido, sinónimo para ésta. La palabra evoca el recuerdo de formas de comportamiento del ser humano prehistórico, como ha sido descrito convincentemente por la etnología y que puede ser asumido para una etapa mágica del género humano” (p. 129), en el que la afinidad entre el ser humano y la naturaleza no estaba determinada por un dominio casi absoluto sobre la naturaleza, como pasa con la ciencia y la industria moderna. En la mimesis está en juego nuestra relación somática con el mundo, en el que placer y dolor son sensaciones fundamentales, que pueden funcionar como medida del bienestar o malestar de la existencia humana en sociedad. El comportamiento mimético es la capacidad de ser como otro, de asemejarse a otro. El niño, por ejemplo, como se sugirió antes, no solo quiere imitar y representar un gato o un avión, sino quiere ser el gato y el avión. Este impulso mimético ha sido “desmitologizado” (Tiedemann, 2009, p.130) y reprimido continuamente por el proceso de la ilustración, el cual puede retornar de forma peligrosa en movimientos sociales violentos y fanáticos. La obra de arte conserva el impulso mimético pero no en su inmediatez, sino solo en tanto lo objetiva constructivamente, en el proceso de configuración de la obra de arte. Esta objetivación constituye el “espíritu” o “el contenido de la verdad” (*Wahrheitsgehalt*) de la obra de arte, que no hay que confundir con el contenido (*Inhalt*), que puede ser el tema tratado, los materiales expresivos y no expresivos utilizados por el artista, los sentimientos e ideas de los personajes, colores, tonos, signos, etc. “La pregunta por la obra de arte surge cuando algo que no existe se presenta como si existiera” (Adorno, 1998, 7, p. 128/115)²⁷. La objetivación del impulso mimético es lo que le da a la obra su expresión, y ésta es

²⁷ También en Adorno ser y no ser, realidad y apariencia se combinan en la obra de arte de manera enigmática y su carácter de apariencia es vehículo de la verdad que expresa tácitamente y sin conceptos. Lo no idéntico se configura en esta combinación.

resultado de la construcción y configuración que le da el artista. Por “construcción” entiende Adorno los procedimientos y técnicas que utiliza el artista para darle forma y expresión a la obra. El artista en el proceso de construcción no solo somete y configura los materiales que le vienen de la naturaleza y la sociedad a la forma de la obra, sino que trata de hacerlo sin hacerles violencia. “La construcción extrae de su nexo primario a los elementos de lo real y los cambia hasta que vuelvan a ser aptos para la unidad que les era impuesta heterónomamente fuera, y no menos igual que ahora dentro” (Adorno, 1998, 7, p. 91/83). La construcción significa la racionalidad y la lógica de la realidad, pero la transforma en tanto finge que no le hace violencia a los elementos que unifica por medio de la forma artística. Esto es apariencia, pero gracias a ella toma distancia crítica frente a la realidad.

En esta constelación entre el sujeto socializado y la naturaleza hay un momento de la mimesis, que ya mencioné, el uso de la representación y la imitación para influir sobre la naturaleza y los otros seres humanos: la magia, la cual, entre otras cosas, todavía tiene presencia en nuestra vida cotidiana, en la santería o en los brujos que prometen la recuperación de un amor perdido por medio de la imagen de la persona querida o algo que la recuerde, o en una purificación contra la mala suerte. Una muy citada frase de Adorno (1998) dice: “El arte es magia liberada de la mentira de ser verdad” (p. 298)²⁸. El arte es simplemente apariencia de la verdad, pues carece de los medios para realizar la verdad que promete, la posible reconciliación entre naturaleza y sociedad, pero no es magia en sentido estricto porque no finge realizar lo

²⁸ En *Teoría Estética* lo expresa así: “Al arte lo mueve el hecho de que su encantamiento, un rudimento de la fase mágica, es refutado en tanto que presencia sensorial inmediata por el desencantamiento del mundo, mientras que ese momento no puede ser borrado. Sólo en él se puede preservar el mimetismo del arte, y tiene su verdad en virtud de la crítica que ejerce mediante su existencia a la racionalidad que se ha vuelto absoluta. El encantamiento mismo, emancipado de su pretensión de ser real, forma parte de la Ilustración: su apariencia desencanta el mundo desencantado” (Adorno, 1998, 7, p. 93/84).

que no puede. Sabe de sus límites. La magia pretende dominar la naturaleza, finge dominarla imitándola, finge tener el saber de su dominación como el sacerdote el de la reconciliación con Dios. Para Platón, el arte, la gran mayoría del arte, parece ser magia, creadora de ilusiones y engaños que está muy alejada de la razón filosófica que busca la verdad. Nada hay en la obra de arte que exprese la verdad o impulse a buscarla, o tenga la capacidad de potenciar nuestras facultades cognoscitivas. En Adorno, por el contrario, el arte puede ayudarnos a ver aspectos de nosotros mismos y del mundo que de otra manera no encontrarían expresión y que pueden llevarnos a cambiar patrones de pensamiento y de comportamiento, esto es, abrir un horizonte nuevo de verdad para criticar y revisar nuestros juicios. Para Platón, la crítica y revisión únicamente son posibles en la refutación dialogal con otros o consigo mismo.

Ciertamente, entre Platón y Adorno hay una gran distancia histórica. El primero tenía su modelo de praxis social en el taller griego; el segundo, en la fábrica capitalista moderna, pero a pesar de esta distancia, que no puedo discutir ahora, el anhelo de algo diferente los acerca, el de una vida en ciudad donde la violencia no tenga la última palabra. No tanto una ciudad libre de todo conflicto, sino libre de las soluciones violentas del mismo, donde se aniquila lo diferente. En esto Adorno ve al arte moderno, que descansa en la libertad creativa, un aliado en la configuración diferente del mundo político y social y no, como Platón, un enemigo de ella.

La construcción representa el elemento racional en la obra y es la contraparte permanente del impulso mimético, y el entrelazamiento de ambos crea el rostro expresivo de la obra, su contenido de verdad, el enigma al cual quiere darle lenguaje. Para Adorno, es bárbaro o propio de bárbaros, de personas completamente ajenas al arte, hablar del poeta como un iluminado o reducir el arte a una mera expresión de sentimientos y emociones, pues desconoce el elemento de construcción y composición que subyace a toda gran obra. Por la construcción nada interno o externo entra en la obra

sin ser transformado y la construcción pretende liberar a la obra de su carácter contingente, azaroso, y generar la apariencia de algo universal, absolutamente vinculante. La dinámica inmanente a la obra de arte es resultado del proceso configurativo entre mimesis y construcción, que se expresa, por ejemplo, en las correcciones, tachaduras, nuevos comienzos, que realiza el artista durante la realización de su obra. “Arte es comportamiento mimético que para su objetivación dispone de la racionalidad más avanzada en tanto dominio del material y los procedimientos” (Adorno, 1998, 7, p. 429/382), que buscan configurar la obra de la manera más consecuente posible. Así es como se opone a la sociedad, no como réplica de lo dado, sino como configuración y construcción, lo más consecuentemente posible, de sus diferentes momentos. La obra de arte es apariencia y participa de la verdad por su carácter de apariencia (*Scheincharakter*) (cfr. Adorno, 1998, 7, pp. 163/147 y ss.). Apariencia no es engaño, sino el lugar en el que lo no idéntico, lo que aún no es (*das Nichtseiende*), pero puede ser, tiene su lugar de aparición. La apariencia es el vehículo de la aparición del espíritu en la obra de arte, espíritu que tiene su núcleo en que no se resigna a lo dado, pero se sabe impotente, en tanto apariencia, para cambiarlo como quisiera. Para Adorno, el espíritu no es lo absoluto, sino, en primer lugar, resistencia contra la reificación material y espiritual y el sufrimiento que ella causa.

La manifestación de la obra de arte, su acontecer fenoménico en tanto obra de arte, lo piensa Adorno con el término *apparition*. “Como aparición (*apparition*), como fenómeno, no en tanto que copia, las obras de arte son imágenes” (Adorno, 1998, 7, p. 130/117). El concepto de “aparición” no hay que confundirlo con el de “fenómeno”, con lo que aparece como un entrelazamiento entre intuición y concepto, aunque son semánticamente inseparables. En la aparición, la obra de arte trasciende su aspecto fenoménico, cósmico. Con “aparición”, Adorno mienta la manera como en un determinado momento y tiempo se manifiesta la obra de arte. Es el instante de su manifestación, aparición, para el receptor y, a la vez, su momento de desaparición. La compara, siguiendo a Valery,

con los fuegos artificiales (cfr. Adorno, 1998, 7, p. 125/113). “Los fuegos artificiales son *apparition kat'exochên*: algo que aparece empíricamente, liberado del peso de la empiria como de la duración, a un tiempo signo celeste y producido, advertencia, escritura que se enciende y desaparece, pero que no se puede leer en cuanto a su significado” (Adorno, 1998, 7, p. 125/113). Pero en esta aparición, en estas señales celestiales, no leemos, como los augures antiguos, la ley inexorable e inmodificable del destino, sino que vislumbramos la posibilidad y necesidad del cambio social, si es que la humanidad no quiere seguir encadenada a la barbarie. Incluso la escultura más pesada, en tanto lograda, puede aparecer y desaparecer en la percepción estética como una estrella fugaz. En esta fugaz aparición se muestra su espíritu y yace la posibilidad de ser comprendida. Y es en el instante de su aparición en el que se revela su carácter de imagen.

La aparición de la obra de arte y la manifestación de su espíritu se condicionan mutuamente. “Aquello mediante lo cual las obras de arte, al volverse aparición, son más de lo que son es su espíritu” (Adorno, 1998, 7, p. 134/121), es “lo no fáctico en su facticidad” (Adorno, 1998, 7, p. 134/121), es lo que hace que la obra de arte, cosa entre cosas, sea algo más que una cosa (cfr. Adorno, 1998, 7, p. 134/121). Este “más” es lo que constituye el espíritu de la obra de arte. Pero lo que aparece no es algo eterno, invariable, como en el caso de Platón, sino algo frágil y efímero. El espíritu, al contrario de la tradición platónica, es transitorio, precario, es nada sin el cuerpo que lo soporta. El espíritu de la obra de arte no es algo fijo, simplemente existente, sino “algo en devenir, que se forma” (Adorno, 1998, 7, p. 141/128). La materialidad de la obra de arte no es reducible, en Adorno, a los meros materiales sensibles, sino que su materialidad es también expresión de su mediación histórica y social. Estos son históricos esencialmente: las palabras tienen un índice temporal, los colores también, los sonidos, las nuevas técnicas e instrumentos. El espíritu es inexpressivo, mudo, sin la dimensión histórica de los materiales que lo

conforman y realizan. Su revelación, aparición, y comprensión, está inextricablemente atado a su mediación con el mundo social e histórico en el cual nació. No hay *el* espíritu (algo transhistórico siempre idéntico a sí mismo), sino el espíritu de cada obra de arte, pues cada obra y su espíritu tienen su propia coloración, su forma distintiva de manifestarse y de aparecer, su propia sintaxis. La materialidad es el vehículo de su espíritu y de su capacidad de resistencia y protesta contra la mala materialidad del mundo. Gracias al espíritu, la obra de arte, artefacto entre artefactos, le da expresión tanto a sus aspectos cósmicos como sensibles, pero ella sería nada sin estos momentos (cfr. Adorno, 1998, 7, p. 135/121). El espíritu está necesariamente atado a los aspectos sensibles de la obra, sin ellos no puede aparecer, pero los momentos sensoriales solo se vuelven artísticos si han sido transformados por él. “El espíritu es el éter” de las obras de arte, “lo que habla a través de ellas o, más rigurosamente, lo que las convierte en escritura” (Adorno, 1998, 7, p. 135/122), aquello que le da a la obra su aspecto lingüístico, sin el cual ninguna puede ser comprendida.

Como Platón, Adorno sabe que toda obra de arte tiene un carácter de imagen o icónico (*Bildcharakter*), sin el cual nada podría expresarse. Es, en cierta manera, algo constitutivo de su espíritu. Pero su carácter de imagen explota en el instante en el que aparece; en el momento de su *apparition* la obra de arte destruye sus imágenes. “Las obras de arte no sólo elaboran imágenes como algo duradero. Se convierten en obras de arte igualmente mediante la destrucción de su propia imagería” (Adorno, 1998, 7, p. 131/118). Ninguna imagen, por excelsa que sea, logra expresar el espíritu de la obra, y la obra lograda se niega a dejarse reducir a una imagen. El contenido de las imágenes es histórico, su material está dado por los materiales del día. Platón busca en las imágenes la armonía, en tanto que para Adorno la disonancia es el rasgo propio del arte moderno. No es posible tratar esto aquí. Es importante señalar, sin embargo, que las imágenes son pensadas

por Adorno, siguiendo a Benjamin, como dialécticas²⁹, a saber, la dialéctica entre denuncia y anticipación, entre la duración de la obra, el instante, y el continuo histórico, pero lo propiamente dialéctico es el contenido histórico de las obras, la relación interna a la obra entre lo universal y lo particular. En palabras de Adorno, “analizar las obras de arte significa captar la historia inmanente almacenada en ellas” (Adorno, 1998, 7, p. 132/119).

Lo que constituye a la obra de arte como tal es su lenguaje, su carácter lingüístico (*Sprachcharakter*), como le gusta decir a Adorno, incluso de las no verbales, y es su lenguaje lo que constituye el lazo entre la sociedad y la obra de arte. Las obras nos miran a través de su lenguaje y su verdad necesita ser descifrada a partir de él. Su carácter lingüístico es resultado de los impulsos miméticos y la racionalidad propia de la obra, es su expresión. Los momentos miméticos no se dejan reducir completamente al lenguaje, pero solo son expresivos en la lingüisticidad propia de cada obra, son los momentos de la obra que apelan a mi experiencia corporal viviente, a su dolor y desgarramiento, o al placer posible que nace y desaparece en el momento de su percepción e interpretación. Son los momentos que ponen en juego mis sentidos, y así contribuyen a completar el sentido de lo leído, lo visto, lo escuchado, o crean el relieve o el trasfondo sin el cual el significado no tendría la plenitud que revela el enigma de la obra, para luego desaparecer en el instante de su fulguración. Cada elemento de la obra es significativo solo en el contexto de la obra y en relación con los otros momentos que la constituyen. Esto es lo que abre el potencial cognitivo de la obra, la posibilidad de experimentar y pensar el mundo desde otra perspectiva, diferente de la habitual, corroída por el afán de sobrevivencia y por los significados gastados y reificados de la vida cotidiana.

²⁹ Sobre este difícil tema, el de la imágenes dialécticas y su relación con Benjamin, remito al lector a Tiedemann (2009, pp.163-173).

La mimesis, como comportamiento, no pretende tanto imitar o representar lo dado, sino que busca hacerse igual, semejante, abandonarse pasivamente a lo representado verbal, pictórica o musicalmente, en la obra. Sin este entregarse a la obra, esta es muda y hermética. Comportarse miméticamente frente a la obra consiste en dejarse llevar, como dice Adorno, por la logicidad interna de la obra, lógica que es diferente a la que existe en la realidad, de la racionalidad instrumental dominante. La obra lograda es crítica de la misma, de su lógica limitada exclusivamente al lenguaje de la ganancia y el principio de cambio. El arte protesta contra la dominación adaptándose miméticamente a ella (cfr. Adorno, 1998, 7, p. 428/382), y para criticar la represión debe asumir la represión, para criticar la reificación debe perderse en ella. “Incluso la actitud inmanentemente polémica de las obras de arte contra lo existente acoge el principio al que lo existente está sometido y que lo degrada a algo meramente existente; la racionalidad estética quiere reparar lo que ha causado fuera la racionalidad dominadora de la naturaleza” (Adorno, 1998, 7, p. 430/383). Para Adorno, el comportamiento mimético, al contrario de Platón, es la puerta que abre la obra de arte y potencia la capacidad de conocimiento crítico de la realidad. La obra de arte, que tiene uno de sus puntos focales en la mimesis exige un acercamiento mimético para su comprensión.

En un pasaje de su novela *Der Untergeher*, que siempre debería tenerse presente cuando se habla del comportamiento mimético en relación con la producción e interpretación de una obra de arte, Thomas Bernhard (1988) hace decir a su personaje Glenn Gould, que representa al pianista Glenn Gould, lo siguiente:

Nuestra existencia consiste en ser continuamente contra la naturaleza y en combatir contra ella, dijo Glenn [...] No somos ningunos hombres, *somos productos del arte, el pianista es un producto del arte, algo repugnante*, dijo él [...] En el fondo queremos ser el piano, dijo él, no ser hombre, sino piano, a lo largo de toda la vida queremos ser piano, no hombre, huir del hombre que somos para llegar a ser piano [...]. El pianista ideal es aquel que

quiere ser piano [...] yo quiero ser el Steinway, no el hombre que toca el Steinway, el Steinway mismo quiero ser. (p. 117)³⁰

No solo el intérprete de una obra debe hundirse en el piano, en sus notas, en la partitura que solo entiende cuando la interpreta, no queriendo ser otra cosa que la partitura y el instrumento con el cual la reproduce y hace aparecer. Su comprensión exige seguirla adonde ella quiera llevar, seguir sus modulaciones, como si no hubiera nada más que seguir³¹. La comprensión no exige ninguna otra cosa por parte del lector, del que escucha: como el pianista, querer ser como lo que escucha, lee, ve. Quien quiera entender la obra de arte debería tratar de hacer mimesis absoluta de la obra,

³⁰ Citado por Demmerling (1994, p. 157). A la cita he añadido, al comienzo, las frases en las que se habla del hombre como un producto artificial alejado de la naturaleza, un producto de la naturaleza que se dirige contra ella. Pero, curiosamente, el piano no es un objeto natural y, en sentido estricto, tampoco lo es completamente el hombre, pues es, a la vez, un ser social y cultural. Estas frases expresan la tensión entre arte y naturaleza, en la cual toda diferencia entre ambas, por supuesto aparente, parece haber desaparecido. También cita Demmerling una hermosa frase de un cuento de Cortázar que dice: “Ver las cosas como alguien que es visto por ellas”, la cual recuerda una cita que Adorno (1998) hace de Rilke: “Pues no hay lugar/ que no te vea” (p. 172/174). Demmerling (1994) dice atinadamente: “Quien se comporta miméticamente con la realidad o incluso con otros hombres, la experiencia del amor es aquí paradigmática, quiere ser como el otro para comprenderlo” (p. 157), y es, por ello, una corrección de la razón instrumental dominadora de la naturaleza. La razón sin su elemento mimético, en el cual tiene además su génesis, es tendencia a la aniquilación de lo diferente.

³¹ En su ensayo “Presupuestos”, Adorno dice lo siguiente sobre el concepto de comprensión estética: “Si este ha de ser algo adecuado, apropiado a la cosa, hoy en día habría que imaginarlo más bien, como una especie de repaso (*Nachfahren*); como la co-construcción de las tensiones sedimentadas en la obra de arte. Uno no comprende una obra de arte cuando la traduce a conceptos, si se hace eso, se la entiende mal por anticipado—, sino en cuanto uno se sumerge en su movimiento inmanente; casi se podría decir que en cuanto es de nuevo compuesta por el oído según su propia lógica peculiar, pintada por el ojo, reanunciada por el sensorio lingüístico” (Adorno, 1998, 11, 433/416) (Trad. Brotons Muñoz, modificada por mí). La comprensión conceptual, añade a renglón seguido, es algo altamente mediado por los procedimientos miméticos mencionados anteriormente, en palabras, de Bernhard, en tanto me he vuelto, si es posible, la partitura, el poema, la novela, el piano, aunque sea fugazmente.

abandonarse sin reparos a la experiencia de ella, dejar de ser el hombre que se es en la alienada cotidianidad.

Una diferencia de Adorno con Platón podría expresarse así: en la modernidad, ya lo mencioné, la mimesis es mimesis de lo cosificado y enajenado, de la realidad endurecida por el principio de intercambio, y solo así se muestra transfigurada y transformada, la dureza inhumana de la sociedad. Adorno llama a esto la participación, la *methexis*, de la obra de arte en lo tenebroso, y en esto reside su posibilidad de ser verdadera crítica de lo real. En esto son ejemplares Kafka y Beckett, y a este último quería dedicar su *Teoría Estética*. No hay una totalidad de sentido garantizada. Nuestra existencia es completamente contingente, no hay antídoto garantizado contra nuestra mortalidad y la muerte sin sentido. Solo el frágil anhelo de que la muerte no sea la última palabra. Pero Adorno le da otra vuelta de tuerca al concepto de mimesis cuando afirma que la obra debe asemejarse lo más posible a sí misma, ser mimesis de sí misma para pertrecharse completamente contra la realidad. En esto reside su potencial crítico, “la mimesis de la obra de arte es la semejanza consigo misma” (Adorno, 1998, 7, p. 159/143). Con otras palabras, se trata de llevar la obra de arte a su máxima perfección, autosuficiencia, como si no necesitara de nada más que de sí misma para existir. En el caso de una novela, los personajes deben asemejarse a sí mismos, no permitir dudas al respecto de sus atributos o carencia de ellos. Este es el *telos* de la construcción artística, que culmina cuando el artista cree que la obra está terminada.

Ahora bien, el impulso mimético tiene un lado oscuro: puede degenerar en repetición esclava de lo dado, en sometimiento al poderoso, , que no busca la empatía con el ser necesitado y reprimido, ni darle voz, sino continuar con la agresión a la que ha sido continuamente sometido. Dicho de otra manera, la mimesis puede tornarse agresiva³². Imitando la dureza de la sociedad,

³² Esto lo llama Callois (1998, p.95), mimetismo ofensivo, para sorprender a la

la obra de arte busca liberar al lector, haciéndolo consciente de aquellos patrones y formas esquemáticas de hablar y actuar que hacen del mundo social un lugar amenazante y miedoso, ella muestra que es posible tener otros deseos y necesidades que los que la sociedad quiere imponer y considera inmodificables. El antisemitismo encarna esta mala mimesis:

El antisemitismo se basa en una falsa proyección. Esta es lo opuesto de la mimesis verdadera, pero es profundamente afín a la mimesis reprimida y quizás al rasgo morboso en el que esta se cristaliza. Si la mimesis se asimila al ambiente, la falsa proyección asimila el ambiente a sí. Si para aquélla lo externo es el modelo al que lo interno se adhiere y se adecua, hasta que lo extraño se convierte en familiar, ésta transpone a lo externo lo interno listo para estallar y configura incluso lo que es familiar como enemigo. Impulsos que no son dejados pasar por el sujeto como suyos y que sin embargo le pertenecen, son atribuidos al objeto, a la víctima potencial. En el paranoico común la elección de la víctima no es libre, sino que obedece a las leyes de su enfermedad. (Horkheimer & Adorno, 1998, 3, p. 211/220) (trad. Murena, ligeramente modificada)

No puedo detenerme en esto, pero baste la cita para mostrar que la mala mimesis puede volverse aliada fatal y violenta de la razón instrumental, una mimesis que tiene su nacimiento en las patologías sociales de una comunidad o una época y que puede volverse aliada tenebrosa de procesos de persecución y aniquilación de la diferencia, supuestamente salvíficos.

presa, o de aterrorización, para asustar a la presa. Andreas Huyssen (en Nealon & Irr, 2002, pp. 97-110), ha escrito un buen ensayo sobre la dimensión mimética en los libros gráficos de Art Spiegelmann, *Maus I* y *Maus II* que muestran este aspecto diabólico del mimetismo y que parecen violar el *Bilderverbot*, la prohibición estética y filosófica de hacerse imágenes que es central para Adorno. Huyssen muestra muy bien que ese no es el caso de Spiegelmann: incluso en las imágenes se respeta el *Bilderverbot*, pues no se sugiere nunca consuelo, plenitud de la vida, ni se le insufla ningún sentido metafísico al sufrimiento de las figuras del libro, su propia familia.

Para Adorno, el artista, lo quiera la sociedad o no, es imprescindible en la medida en que con sus obras muestra que la sociedad puede ser transformada y configurada más humanamente, en tanto muestra las deshumanizaciones y deformaciones generadas por la lógica del principio de intercambio y de ganancia, - Nussbaum (1997, pp. 41 y ss.) diría por el principio utilitarista y mercantil. Al contrario que Platón, para Adorno no hay ni debe haber un canon de qué decir, cómo decirlo, qué tipo de caracteres son valiosos y cuáles no. Cada obra de arte lograda, por así decirlo, establece su propio canon, y al representar lo feo, odioso, no lo hace para congraciarse con ello, sino para mostrarlo justamente en su fealdad y carácter despreciable. Lo feo, no solo lo bello, también puede ser objeto de la obra de arte y de la estética y a través de su transformación estética ayuda a crear nuevas formas de ver y pensar lo bello, por ejemplo, en su entrelazamiento cotidiano posible con lo bueno y lo justo. La belleza pura de los platónicos no es ya el objeto de la obra de arte moderna (cfr. Adorno, 1998, 7, pp.74/68 y ss.).

Para Adorno, como para Platón, los poetas malos son ciertamente malos, pero la solución no es expulsarlos de la ciudad, sino consiste en elevar el nivel y la capacidad de comprensión críticas de los lectores y espectadores para que no sean simples consumidores pasivos de la malvada y perversa cursilería producida por la industria cultural. No es la obra de arte lo que vuelve malos a los hombres sino la sociedad que los reprime y deforma, amenaza y endurece, y les quita posibilidades de desarrollarse en las diferentes esferas que constituyen la vida humana.

En el arte, la mimesis es para Adorno (1998), “lo preespiritual, lo contrario al espíritu y aquello en lo que éste se inflama. En las obras de arte el espíritu se ha convertido en su principio constructivo, pero sólo satisface a su *telos* donde se alza desde lo que hay que construir, desde los impulsos miméticos, donde se amolda (*anschmiegt*) a ellos en vez de imponerse soberanamente sobre ellos” (Adorno, 1998, 7, p.180/162e). Los impulsos somáticos encuentran su expresión en el comportamiento mimético de la obra,

y únicamente así participa el arte de la reconciliación, que busca darle voz a lo reprimido y negado por la racionalidad instrumental. La estupidez de la obra de arte, su carácter de juego y de broma, que Platón critica duramente, es para Adorno (1998) “el residuo mimético en el arte, el precio por su impermeabilidad” (Adorno, 1998, 7, p.181/163). La estupidez (*das Alberne*) es producto de la racionalidad dominante; para ella la obra de arte es algo estúpido, inútil, lo cual es a veces mejor captado por las personas sin musa, sin sensibilidad artística. “Los momentos estúpidos en la obra son los más cercanos a las capas no intencionales y, por tanto, también a su misterio en las obras grandes” (Adorno, 1998, 7, p.181/163).

No hay que confundir estos momentos con el *fin* de la industria cultural, con su entretenimiento estúpido. Obras como *La flauta mágica* dan expresión a esto. Es el elemento bufonesco (*clownhaft*), en el que el arte “se acuerda de la prehistoria en el mundo animal” (Adorno, 1998, 7, p. 181/163). La cercanía de los niños con los payasos y los animales es testimonio de su acuerdo con el arte, que los adultos tratan de reprimir y expulsar. “En la semejanza de los payasos con los animales se inflama la semejanza de los monos con los seres humanos; la constelación animal/loco/payaso es una de las capas fundamentales del arte” (Adorno, 1998, 7, p.182/164). Bajo la racionalidad dominante, esta capa hace sospechoso al arte al puritanismo estético reinante, puritanismo que, muchas veces, marcha de la mano con la cursilería estética³³.

La apariencia, que la obra de arte le muestra al espectador mediante su producción mimética de imágenes, es la quebradiza oposición que le puede hacer a un mundo donde la falsa apariencia parece ser su única forma de ser y aparecer en un mundo reducido plenamente a mercancía. La apariencia del arte necesita ser interpretada, y es en la interpretación donde arte y filosofía se

³³ No sin razón, Halliwell (2002, p.72 y ss.) habla del “puritanismo romántico” de Platón, el cual se nota en sus críticas a las imitaciones de los animales en el libro III de la *República*.

encuentran. Razón y mimesis tienen su hábitat en las imágenes que señalan a la reconciliación entre espíritu y cuerpo, naturaleza y razón. Cada una a su manera busca esto, la una expresando en imágenes y sin conceptos los impulsos miméticos y la otra prohibiéndose hacer imágenes de la reconciliación (cfr. Adorno, 1998, 7, p.159/145). El *Bilderverbot* de Adorno, la prohibición de hacerse imágenes, que retoma y reformula, muy profanamente, un motivo judaico, a saber, “no debes hacerte imágenes de Dios”, es extendido por Adorno a la prohibición de hacerse imágenes de la utopía, como era muy común en los movimientos revolucionarios de finales del siglo XIX o comienzo del XX, o de los partidarios del Reino de los tres mil años, o de la eterna hegemonía estadounidense. La utopía solo puede describirse y pensarse negativamente: “Quizás no sabemos lo que sea el ser humano y la correcta configuración de las cosas humanas, pero lo que no debe ser y cual configuración de las cosas es falsa, lo sabemos, y únicamente en este saber determinado y concreto se nos abre lo otro, lo positivo” (Adorno, 1998, 8, p. 456). Esta idea, central para todos los pensadores de la Teoría Crítica, destaca el compromiso de la filosofía de no dejarse seducir por imágenes que creen poseer inmediatamente la verdad, y confunden la realidad con el deseo.

Esta idea late en la crítica de Platón a la imaginaria poética y sofisticada, pero cae presa de ella cuando, incluso con dudas, ironía y distancia, se hace imágenes del más allá y de la sociedad correcta. Este *Bilderverbot*, como se vio antes, lo realizan las obras de arte de manera distinta a la filosofía: “El instante en que se convierten en imagen, en que su interior se convierte en exterior, hace explotar la envoltura exterior que rodea a lo interior; su *apparition*, que hace de ellas una imagen, destruye al mismo tiempo su carácter de imagen” (Adorno, 1998, 7, p.131/119). El tiempo de la obra de arte, que solo en el del instante de su *apparition* muestra su tiempo interior, rompe fugazmente el tiempo del continuo histórico, en tanto muestra negativamente algo diferente de él (cfr. Adorno, 1998, 7, p.131/119), de las imágenes que predominan en la vida cotidiana y dominan la manera de pensarnos e imaginarnos a

nosotros mismos y de pensar e imaginar el mundo. Tanto Platón como Adorno saben del peligro que es propio de las imágenes, a saber, que pueden delimitar fatalmente nuestra autonomía, nuestra capacidad de pensar e impiden desear algo diferente de lo que es y poner frenos a nuestra capacidad de elevarnos sobre lo dado y su peso de gravedad, que, en la mayoría de los casos, lleva a que nos conformemos con lo que es, como algo invariable. Basta pensar en las imágenes de la publicidad o del mundo político y la ingenuidad con que a veces las aceptamos como verdaderas. El arte quiere romper con ellas, parodiándolas, mostrando su estupidez y vaciedad. En los orígenes de la novela moderna, Cervantes muestra las vaciedades de que estaba llena la cabeza de Don Quijote por causa de las novelas de caballería. Su salida es una salida para destruir toda esa imaginería que ha habitado su cabeza y, al destruirla, muestra que otro tipo de humanismo y de humanidad es posible. La obra de arte y la filosofía le son fieles a lo otro, a lo no idéntico, a la utopía, en tanto rehúsan concretarlo en las imágenes reificadas de su tiempo, pero esto lo logran solo negativamente: criticando y explotando la imaginería reinante y dominante de su tiempo.

III

Para terminar, voy a referirme brevemente a la lectura que hace Adorno del *Fedro*, pues contrariamente a lo que se podría esperar, el pensador por excelencia del arte moderno ve en Platón una especie de “texto sagrado” de la estética. Platón no es solo un antepasado venerable, sino que su teoría de lo bello posee una fuerza explosiva tal que permite sacudir capas anquilosadas de la estética moderna y ser leído como un autor que aún tiene cosas esenciales que decirnos sobre lo bello. No se trata meramente de actualizarlo, sino de dejar salir a la luz algo precioso y perdido sobre lo bello y su significado para la existencia humana. Adorno lee el *Fedro* no meramente como anticipador de su teoría estética sino como un texto en el que modernidad y Antigüedad se ilumi-

nan mutuamente con respecto a la teoría de lo bello y su concepto. Lo bello despierta el anhelo de lo otro, la utopía, que en sentido adorniano no sería lo absolutamente diferente de lo dado, sino una reconfiguración ligeramente diferente del mismo, sobre todo una reconfiguración libre del dominio y el sufrimiento producidos innecesariamente por el afán de ganancia.

Adorno comenta el pasaje en el que Platón habla de las cuatro manías que contribuyen a enriquecer la vida, y especialmente de la cuarta (cfr. *Fedro* 249d-252c)³⁴, la llamaba “locura amorosa”, que surge cuando aquí, en la tierra, algo bello despierta en alguien el recuerdo de la verdadera belleza vista antes del nacimiento, le crecen alas, desea levantar vuelo, sin lograrlo, y quiere olvidarse de las cosas de aquí abajo, lo que hace que lo tomen por loco. La contemplación de lo bello produce estremecimiento, dolor, el alma se irrita y sufre cuando le empiezan a crecer las alas y quiere huir, aunque sea incapaz de hacerlo por sí mismo, de su insoponible e irritante mortalidad. Este mito contiene, para Adorno, los elementos básicos que ninguna teoría de lo bello debe olvidar, so pena de caer en la simpleza y en la tontería de lo cursi.

El dolor es un constituyente esencial de la experiencia de lo bello, pues la contemplación de lo condicionado nos hace tomar conciencia del carácter condicionado de nuestra existencia. “El dolor, el sufrimiento, es, en cierto modo, la única figura en la que nosotros, enfrente de lo bello, y como seres condicionados, podemos pensar, sentir y experimentar la utopía, pues nosotros

³⁴ Adorno trabaja para esta lección con la edición alemana de Constantin Ritter de 1922 y la traducción de Benjamin Jowett de 1937 (nota 309 del editor). Adorno relaciona el término *Vernunft* de la traducción de Ritter (250d) con *lógos*, pero el término utilizado por Platón es *phronêsis*, que Poratti traduce por “sabiduría”. Ciertamente puede traducirse por *Vernunft* (razón), y Adorno la relaciona con la razón objetiva hegeliana, pero es una razón con una dimensión práctica, la sabiduría útil y necesaria para la vida buena y la reflexión filosófica. La belleza en sí, la belleza misma, puede ser captada por el sentido del ojo, pero no la *phronêsis*, pues si pudiéramos percibir su *eidôlon* “nos daría amores terribles”, más terribles que los que surgen por la contemplación de la belleza.

no somos capaces de ella” (Adorno, 2009, p.147). La experiencia de esta ruptura, de esta insuficiencia de nuestra capacidad para realizar la utopía, es lo que vivimos en la experiencia de lo bello. El dolor, el sufrimiento, le pertenece esencial y no simplemente de modo accidental. Obra de arte que no suscite esta emoción no es tal: el dolor expresa el deseo de superarlo y trascenderlo. En este sentido, Platón no es un “clásico de museo, sino que los impulsos de su pensamiento lo muestran superior a lo que normalmente se piensa bajo el concepto de ‘clásico’” (Adorno, 2009, p.148).

Otro aspecto valioso, para Adorno, consiste en que Platón no busca definir lo bello, ni se encuentra en él una definición del concepto, pero lo que da a entender no es algo vago, indeterminado, sino que Platón reúne un conjunto de momentos en cuya constelación adquiere vida la idea de lo bello. Para Adorno, la idea platónica de lo bello no es meramente una característica que tienen en común muchos objetos, sino que es un concepto que “tiene vida en sí mismo, es la vida de la cosa misma” (Adorno, 2009, p.150). La idea no es copia de lo dado a lo cual se refiere, sino que tiene la vida dinámica de los momentos que la constituyen. Cada idea es significativa solo en relación con otras ideas. Comprenderla es comprender la constelación conceptual en la cual está inserta. Lo que Adorno llama “constelación”, Platón lo llama “entrelazamiento de ideas”. Cada idea significa únicamente en relación con otras ideas, en un entrelazamiento con ellas. Pero tan significativo como este entrelazamiento de momentos es el hecho de que Platón define lo bello esencialmente por el efecto que produce en la persona, por el escozor en el surgimiento de las alas en el que se mezclan placer y dolor, por el estremecimiento radical que sufre nuestra existencia y ese deseo de morir que es inherente a toda experiencia de lo bello (cfr. Adorno, 2009, p. 150). No se trata meramente de la subjetividad de la experiencia, sino de los afectos y sentimientos que vivimos o se despiertan en tal experiencia.

Por otro lado, la descripción platónica de lo bello es muy diferente de la cristiana, en la que se elimina el deseo corporal de lo

bello como un presupuesto de la experiencia del objeto, deseo que a su vez es sublimado en la experiencia de la obra misma. Platón, dice Adorno, vio uno de los problemas centrales de la estética, si no el más importante : la tensión entre el carácter objetivo de la belleza, por un lado, carácter que no puede ser entendido sin el estremecedor efecto que el objeto produce en nosotros y, por otro la respuesta hermenéutica y filosófica que damos a dicho estremecimiento, y que nos lleva a pensar sobre nuestra condición finita y la finitud de nuestras capacidades cognoscitivas. Aquí, por supuesto, Adorno lee muy kantianamente a Platón: la idea de lo bello solo puede ser pensada en esta tensión entre la objetividad de la belleza y el carácter condicionado, finito, de nuestras facultades subjetivas.

Como pocos, Platón logra expresar la paradoja que es interna a lo bello, que es a la vez portadora de algo absoluto, espiritual, la idea misma, pero a la vez es algo presente sensiblemente. Esto recuerda la idea hegeliana de que lo bello “es el resplandor sensible de la idea”, pero libre de su cáscara mitológica. Pero en Platón pervive algo que la idea hegeliana no capta completamente, la dinámica de lo bello como un ser atraído y rechazado a la vez, como un proceso dialéctico entre lo condicionado y lo incondicionado, entre el placer y el displacer, entre mortalidad y deseo de inmortalidad (cfr. Adorno, 2009, p.159). Platón capta la materialidad inherente a la idea de lo bello, en tanto que en su experiencia se combinan lo carnal y lo espiritual, la sensibilidad corporal y la razón.

Nada hay espiritual en la obra de arte que no sea a su vez sensible, y nada sensible que no sea a su vez espiritual [...] y comprender una obra de arte, bajo este aspecto, no significa realmente otra cosa que ser consciente de la constelación o la dialéctica en que estos momentos se relacionan uno con otro, esto es, comprender en qué manera lo sensible es lo espiritual y en qué manera lo espiritual es lo sensible, ser capaces de separar ambos momentos pero a la vez de pensarlos conjuntamente. (Adorno, 2009, p.166)

Con otras palabras, ser capaces de distinguir ambos momentos, de separarlos y, simultáneamente, en su distinción, ser capaces de reunirlos en su diferencia. La manía erótica se concreta en la dialéctica de las ideas, de los conceptos, aunque no se reduzca a ella. Pues “de esto es de lo que yo mismo soy amante, Fedro, de estas divisiones y reuniones, a fin de ser capaz de hablar y pensar” (*Fedro* 266b).

El pequeño giro de Adorno y de la Teoría Crítica frente a Platón consiste en que consiste en la mediación indisoluble de ambos en todo momento, pues es en lo transitorio y desgarrado, en el desecho, en lo finito, en los ripsos materiales de nuestra experiencia desintegrada, donde hay que buscar lo espiritual de nuestra experiencia somática del mundo y la posible reconciliación entre ambos. La resurrección de la carne, la reconciliación entre cuerpo y razón, debería tener lugar, de ser posible, como dice provocadoramente Adorno en su ensayo sobre Kafka, en un cementerio de automóviles (cfr. Adorno, 1998, p. 254). El momento de locura de la experiencia de lo bello expresa, para Adorno, no solo la necesidad de romper el cascarón de la autoconservación, sino también el deseo de que nuestro mundo industrialmente afeado y envilecido no tenga la última palabra.

En este “texto sagrado fundamental” (Adorno, 2009, p.151) de la teoría de la belleza, como lo llama Adorno, el pensamiento del plumaje, del elevarse, que es un elevarse sobre lo condicionado, es el momento de la utopía y, a su vez, de la fatalidad que anida en este concepto, a saber: el momento resignado de lo bello, que solo puede ser pensado en la apariencia, a través de la apariencia (*Schein*). Esto es el punto vacío de toda teoría estética, a saber: “Que el arte aferra la idea de la utopía como algo presente, pero a costa de su realidad” (Adorno, 2009, p.163). Esto también lo sabe Platón cuando afirma que una cosa es pensar la ciudad ideal y otra cosa verla en movimiento, realizarla, lo cual es ciertamente difícil, pero no imposible (*Rep.* 6, 499d). Esta es la dignidad de la obra de arte, de una teoría de lo bello que no se resigna a lo

meramente dado y establecido, a las repeticiones reificadas de lo mismo y siempre igual. Pero también de la filosofía, que no se resigna a lo dado y a copiar y elogiar conceptualmente lo que ya existe como si fuera la absoluta necesidad. La grandeza de Platón, su aún insuperable modernidad, reside en haberle dado voz filosófica, por primera vez, a la locura erótica por lo bello, sin la cual es impensable la filosofía y su anhelo de justicia y verdad, e hizo esto justamente con la lozanía de la primera vez. “El anhelo insaciable a la vista de lo bello, para el que Platón encontró las palabras con la frescura de la primera vez, es el anhelo por el cumplimiento de lo prometido” (Adorno, 1998, 7, p.128/115). Lo prometido es la *promesse du bonheur*, que ninguna obra de arte puede realizar, pero tiene su dignidad en no olvidarlo, en darle expresión negativamente.

REFERENCIAS

Principal

Platón

- Burnet, J. (1901). *Platonis Opera*. Tomus I-IV. Recognovit Brevique Annotatione critica instruxit Ioannes Burnet. Oxford University Press.
- Platón. (1983). *Cratilo*. (Trad. y notas J. Zaranka). Bogotá: Biblioteca Filosófica, Universidad Nacional de Colombia.
- Platón. (2007). *Fedro*. (Introducción, trad. y notas de María Isabel Santa Cruz y María Inés Crespo). Buenos Aires: Losada.
- Platón. (2010). *Fedro*. (Introducción, traducción, notas y comentario de Armando Poratti). Madrid: Akal.
- Platón. (1998). *Diálogos*. Vol. I. *Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hippias Menor, Hippias Mayor, Laques, Protágoras*. (Introducción, traducción y notas de J. Calonge Ruiz, E. Lledó Iñigo y C. García Gual). Madrid: Gredos.
- Platón. (1981). *Diálogos* Vol. V. *Parménides, Teeteto, Sofista, Político*. (Traducciones, introducciones y notas de María Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos y Néstor Luis Cordero). Madrid: Gredos.

- Platón. (2010). *Timeo*.(edición bilingüe) (trad. J. M. Zamora Calvo. Notas y anexos de Luc Brisson). Madrid: Abada.
- Platón. (2000). *La República*. (edición bilingüe). (Introducción, versión y notas de Antonio Gómez Robledo). México: UNAM.

Adorno

- Horkheimer, M. & Adorno, T. W. (1974). *Dialéctica del Iluminismo*. (trad.H. A. Murena). Buenos Aires: Sur.
- Horkheimer M. & Adorno, T. W. (1998). *Dialektik der Aufklärung*. Gesammelte Schriften, 3. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Adorno, T. W. (1998). *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*. Gesammelte Schriften, 6. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Adorno, T. W. (1998). *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften, 7. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Adorno, T. W. (2004). *Teoría Estética*. Obra completa, 7. Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (1998). *Soziologische Schriften I*. Gesammelte Schriften, 8. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Adorno, T. W. (1998). *Kulturkritik und Gesellschaft*. Gesammelte Schriften, 10.1. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Adorno, T. W. (1998). *Noten zur Literatur*. Gesammelte Schriften, 11. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Adorno, T. W. (2004). *Notas sobre Literatura*. Obra completa, 11. Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (1998). *Vermischte Schriften I*. Gesammelte Schriften, 20.1. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Adorno, T. W. (2009). *Ästhetik (1958/1959)*. Nachgelassene Schriften 4/3. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (1998). *Minima Moralia*. Frankfurt am Main: Bibliothek Suhrkamp.

secundaria

- Bernhard, T. (1988). *Der Untergeher*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Blumenberg, H. (1986). *Wirklichkeiten, in denen wir leben: Aufsätze und eine Rede*. Stuttgart: Reclam.
- Böhme, G. (2000). *Platons theoretische Philosophie*. Stuttgart/Weimar: Metzler

- Callois, R. (1998). *El mito y el hombre*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Destrée, P. & Herrmann, F.-G. (Eds.) (2011). *Plato and the Poets*. Leiden/ Boston: Brill.
- Demmerling, C. (1994). *Sprache und Verdinglichung. Wittgenstein, Adorno und das Projekt einer kritischen Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Flasch, K. (1965). *Ars imitatur naturam*. Platonischer Naturbegriff und mittelalterliche Theorie de Kunst. En K. Flash (Ed.), *Parusia. Studien zur Philosophie Platons und zur Problemgeschichte des Platonismus. Festgabe für Johannes Hirschberger* (pp. 265-306). Frankfurt.
- Früchtl, J. (1986). *Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Gadamer, H.-G. (1996). *Estética y hermenéutica*. Traducción de Antonio Gómez Ramos. Madrid: Tecnos.
- Goodman, N. (1976). *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral.
- Havelock, E. A. (1963). *Preface to Plato*. Cambridge, Ma: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Halliwel, S. (2002). *The Aesthetics of Mimesis. Ancient texts and Modern problems*. Princeton: Princeton University Press.
- Janaway, C. (1998). *Images of excellence. Plato's critique of the arts*. New York: Oxford University Press.
- Kant, I. (1998). *Werke, 4: Kritik der Urteilskraft, hrsg. von Wilhelm Weischedel*. Darmstadt: WBG.
- Lear, J. (1999). *Open minded. Working out the logic of the soul*. Cambridge, Ma/London: Harvard University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *L'Œil et l'Esprit*. Paris: Gallimard.
- Nealon, J. T. & Irr, C. (Eds.). (2002). *Rethinking the Frankfurt School*. Albany: The State University of New York Press.
- Nehamas, A. (1999). *Virtues of Authenticity. Essays on Plato and Socrates*. Princeton: Princeton University Press.
- Nussbaum, M. (1997). *Justicia Poética*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- Picht, G. (1971). Atonale Philosophie. En Schweppenhäuser, H. (Ed.). *Adorno zum Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Philip, J. A. (1961). Mimesis in the Sophistês of Plato. Transactions and Proceedings of the American Philological Association, vol. 92 (1961), pp. 453-468. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/283830>.

- Schweppenhäuser, G. (2007). *Ästhetik. Philosophische Grundlagen und Schlüsselbegriffe*. Frankfurt/New York: Campus.
- Tiedemann, R. (2009). *Mythos und Utopie. Aspekte de Adornoschen Philosophie*. München: text+kritik.
- Vernant, J. P. (2002). *Imagen, imaginario, imaginación*. En J.-P. Vernant, *Entre mito y política*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Waldenfels, B. (2000). *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Weber N. S. (1999). *Exact imagination, late work. On Adornos's Aesthetics*. Cambridge, Ma: The Mit Press.
- Wieland, W. (1999). *Platon und die Formen des Wissens* (2ª edición). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.