

ANOTACIONES SOBRE EL CONCEPTO DE AUTONOMÍA DEL ARTE EN EL MUNDO ADMINISTRADO

LUIS MERITA BLAT¹

Resumen: Este artículo no persigue más que describir el contorno del concepto de la autonomía del arte según Adorno, y sus cualidades antitéticas respecto de la industria cultural. La pérdida de su fin en el mundo administrado, así como en qué se ha convertido la autonomía en el arte moderno, son las cuestiones más prominentes que vertebran el artículo. Los problemas son analizados tanto desde el punto de vista de la teoría y de la reflexión sobre el arte, como desde la perspectiva de los artistas, en cuya praxis artística son desarrollados los conceptos estéticos.

Abstract: *This paper is no more than an outline of the autonomous art according to Adorno and its antithetical qualities in relation to the culture industry. The loss of its end in the administered world, as well as what has become autonomy in modern art, are the most prominent questions which vertebrate this paper. Problems are analyzed both since the point of view of the theory and the reflection on art, and since the perspective of artists, in whose artistic praxis are developed aesthetics concepts.*

Palabras clave: *Entkünstung*; autonomía de arte; compromise; *promesse de bonheur*.

Key words: “*Entkünstung*”; *autonomy of art*; *commitment*; “*promesse de bonheur*”.

*La nature nous a oubliés*²
SAMUEL BECKETT, *Fin de partie*.

Mientras que la *desestetización* (*Entkünstung*) conceptualiza la heteronomía económica del arte, identificada por Adorno bajo la parafernalia de la industria cultural poblada de obras pseudo-artísticas afirmativas respecto del orden social, el arte verdadero asume las contradicciones sociales, al ser un espejo de la negatividad del mundo. Lejos de la distribución mercantil de las obras, el criterio de verdad del contenido artístico es cognoscitivo y obedece a la naturaleza de las obras, de la que se puede extraer conocimiento de la sociedad. En este artículo,

¹ Luis Merita Blat. Licenciado en Filosofía por la Universidad de Valencia. Máster en Pensamiento Filosófico Contemporáneo de la Universidad de Valencia. Máster en Teatro y Artes Escénicas por la Universidad Complutense de Madrid. E-mail: luisme@alumni.uv.es

²La naturaleza nos ha olvidado.

trazamos el contorno del concepto de la autonomía del arte, sus antecedentes históricos y su carácter intrínsecamente crítico para con la sociedad.

1. ANTECEDENTES Y DESENVOLVIMIENTO HISTÓRICO-CONCEPTUAL DE LA AUTONOMÍA DEL ARTE. Aunque el Renacimiento podría pensarse como el germen histórico de la autonomía del arte, desde el punto de vista teórico, hemos de circunscribir el alcance del concepto. En la crítica a las filosofías precedentes, Hegel observa en Kant un precursor en la necesidad de unir el espíritu y la naturaleza, lo inteligible y lo sensible, lo subjetivo y lo objetivo, en la esfera de la estética.³ Mientras que Kant teorizaba el arte de manera subjetiva, considerando el juicio estético como un postulado de la razón o como algo puramente sensorial, convirtiéndolo en un acto subjetivo de la reflexión que no daba a conocer la naturaleza del objeto, Hegel afirma que lo bello es la aparición sensible de la idea; lo cual significa que la comprensión del arte es despojada de las intenciones del autor y se apunta al contenido de verdad de las obras (*Wahrheitsgehalt*). De este modo, Hegel supera la contingencia del acto de la reflexión e introduce a la estética en el reino del conocimiento. Por añadidura, la belleza artística es superior a la belleza natural, en la medida en que procede mediante símbolos o formas para la manifestación sensible de ideas; es decir, es producción y conocimiento del y para el espíritu. En el marco de la oposición conceptual entre el fondo y la forma, el arte es comprendido como la manifestación formal del fondo ideal, entre cuyos conceptos debe ser mantenida una relación de identidad. Hegel emplea la relación de identidad entre la idea y su manifestación formal artística como criterio por el que las diferentes artes y las obras dentro de un determinado arte son sistematizadas en su *Estética*. Asimismo, si el arte es conocimiento, no puede ser expresión pura de la interioridad, puesto que caería en el desorden de las emociones y carecería de fondo sustancial; pero tampoco puede ser principalmente edificación moral, ya que subordinar al arte a la moral lo cosifica en un instrumento alienado de sí mismo. Frente al cumplimiento de la moral que nunca puede lograrse enteramente, el arte es, según Hegel, la armonía realizada entre la esencia y la apariencia, entre el bien y la felicidad. Así, mientras que el bien es un acuerdo buscado, lo bello es la armonía realizada; de tal modo que la edificación moral será uno de los efectos de lo bello, pero no lo esencial (HE p.96). En consecuencia, Hegel ha conducido al arte a su propia reflexión, a una consciencia de sí mismo a la que ningún filósofo lo había llevado; por la cual, el fin del arte abandona su función cultural y remite a la alabanza de la humanidad reconciliada: en el hacer visible la armonía de las contradicciones.

Pese a que Hegel considera que la manifestación de la idea de lo bello llega a su culminación en el arte clásico, el arte romántico supera la

³ G. W. F. HEGEL, *Estética*, trad. de Hermenegildo Giner de los Ríos, Losada, Buenos Aires, 2008. En adelante HE.

belleza corporal por la belleza espiritual (HE p.297). Se trata de la representación de la libertad, la igualdad y la fraternidad, así como de la superación de los conflictos humanos. El artista más cercano a estas ideas es Beethoven: encarnación del artista romántico cuya *Novena Sinfonía* es el exponente paradigmático. Ahora bien, al nacimiento de la autonomía en el arte le sigue, cual sombra, la heteronomía de la obra de arte en particular. La complejidad —y la fertilidad— de la estética adorniana (más minuciosa que la de Hegel, pero, en este aspecto, idéntica) consiste en que piensa el arte con categorías tanto estéticas, como históricas. Así, antes del establecimiento de la sociedad burguesa, la función del arte estaba determinada por su vinculación al poder, por lo que si bien en tanto que obra en sí misma, era un objeto cualitativamente distinto de los objetos empíricos, no se enfrentaba a la sociedad desde su auto-reflexión. Con la consecución de la mayoría de edad del sujeto gracias a las revoluciones burguesas, el arte alcanzó su autonomía y no sólo pudo oponerse a la sociedad en tanto que obra, sino mediante su contenido de verdad. No obstante, el arte afirma su autonomía al precio de ser regido por la lógica económica: del control directo de las sociedades pre-burguesas transitó hasta un control basado en la administración mercantilizada. De esta manera, la autonomía y heteronomía del arte en la época burguesa son dos caras de la misma moneda, pues las obras de arte nunca dejan de ser hechos sociales; y, por tanto, aunque pueden alejarse de la praxis mediante la negación de la misma, no abandonan el carácter de mercancía. Al respecto, Beethoven representa la aceptación de la contradicción entre el mercado y la autonomía, ya que aceptó la lógica del mercado que había desgajado al arte de su función cultural; pues sin ella, no habría gozado de las condiciones sociales que posibilitaron la libertad con la que pudo crear.⁴ En consecuencia, han de ser diferenciados dos aspectos de la naturaleza de la obra de arte: por una parte, la inviabilidad efectiva de la autonomía de las obras de arte y, por otra parte, la necesidad de la autonomía del arte. El arte se presenta de manera poliédrica, pues en tanto que dinámica, no puede abandonar su heteronomía económica y, en tanto que auto-reflexión, puede sostener una constitución ontológica más allá de la lógica instrumental y mercantil.

Si Hegel consideró que la belleza clásica había sido superada por el arte romántico por una mayor espiritualización, Adorno sostiene que, precisamente por este mismo proceso, la forma ya no se adecua al fondo en el arte contemporáneo. El predominio del fondo sobre la forma no sólo se debe al materialismo de Adorno frente al idealismo hegeliano, sino a una creciente espiritualización del arte; la cual propicia que el arte abandone su forma mimética —lo propio del arte— pero, sin embargo, diferenciándose de lo heterogéneo a ella, se convierta en imagen, a causa precisamente de la fuerza mimética que no deja de animar el proceso

⁴ T. W. ADORNO Y M. HORKHEIMER, *Dialéctica de la Ilustración*, trad. de Juan José Sánchez, Trotta, Madrid, 2005, 202.

productivo de las obras. En la medida en que en la época actual la relación entre lo inteligible y lo sensible entra en crisis, la relación entre la forma y el fondo abandona la vinculación basada en la identidad. De este modo, defiende Adorno que: “cuanto más sustancial se volvió la espiritualización en el arte, tanto más enérgicamente renunció (en la teoría de Benjamin al igual que en la praxis poética de Beckett) al espíritu, a la idea.”⁵ Así, se dibuja un concepto de autonomía diametralmente distinto de la hegeliana alabanza de la humanidad, tanto como de la puesta a la vista de la armonía entre el bien, la verdad y la belleza. “Si la autonomía no triunfa hasta llegar a la obra de arte espiritualizada” (TE p. 129) y la espiritualización supera la simbolización en el arte, la autonomía abandona una finalidad ideal, puesto que emana de la forma de las obras. Por añadidura, tras haber observado que el arte deviene abstracto, pero que tiende al primitivismo —aludiendo al fauvismo y a cierta etapa de la producción de Picasso—, Adorno afirma que la espiritualización del arte es legítima como crítica a la cultura. Por tanto, ahí donde el arte es una negación determinada de la sociedad, alcanza su autonomía. Aquello que Hegel ya advirtió, al percatarse de que el arte moderno sería constituido por lo feo y la representación de las imperfecciones de la realidad, cristaliza en la naturaleza negativa del arte respecto de la sociedad. De este modo, el arte autónomo moderno se mueve entre el *spleen et l'idéal*, tan propios de la poesía de Baudelaire y de Rimbaud; orbita en torno a una dialéctica de la espiritualización del arte que, alcanzando formas carentes de ideas, accede a lo proscrito por la sociedad. (TE p. 129)

4

En la estética adorniana, el contenido de verdad de las obras no consiste, como en Hegel, en la armonización del bien y de la felicidad, sino que se trata de una *promesse de bonheur* —definición de la belleza por Stendhal—, la cual está en relación con el carácter enigmático de las obras. Conforme al materialismo estético, el enigma se da a ver en la forma de las obras, en su legalidad inmanente; pues por su organización, las obras llegan a ser más de lo que son; es decir, alcanzan la trascendencia que, tras la desarticulación de la comprensión del arte como reconciliación de los opuestos, es trascendencia quebrada. (TE p.172) De esta forma, el contenido de verdad de las obras no es la materialización sensible de la idea, sino que intrínsecamente es una negación determinada de la sociedad. El enigma es una pregunta por lo incondicionado; mas, perdido su carácter mágico y cultural —su pre-moderna función social—, cada obra de arte auténtica propone una resolución particular al sinsentido del fin del arte en la modernidad. De esta manera, “el contenido de verdad de las obras de arte es la resolución objetiva del enigma de cada una.” (TE p. 174) La estética se justifica al ser necesaria para comprender las obras de arte, de tal modo que sea extraído su contenido de verdad, es decir, la resolución particular del enigma. La interpretación se inscribe, por tanto, entre lo realizado por las obras y lo

⁵ T. W. ADORNO, *Teoría estética*, trad. de Jorge Navarro Pérez, Akal, Madrid, 2004, p. 128. En adelante TE.

inalcanzable por sí mismas, espacio en que el desciframiento conceptual abre la hermeticidad constitutiva de las obras de arte. A resultas de este análisis, la promesa de felicidad del arte mantiene viva la felicidad, al tiempo que niega su existencia presente, mostrando la negatividad de la sociedad.

La verdad del arte se presenta diametralmente opuesta a la identidad dominante en la lógica de la industria cultural, ya que apunta a algo no-existente, plural, y diferente de lo que es. El contenido de verdad de las obras, construido a partir de su ser fáctico, señala una trascendencia, esto es, una promesa. De manera antitética, la industria cultural promete la felicidad instantánea por los medios prescritos dentro de la sociedad de consumo. Mientras que la esencia y la apariencia simulan coincidir en las obras de arte de la industria cultural, la verdad de las genuinas obras de arte no tiene apariencia. He aquí la figura utópica del arte, cuyo resplandor consiste en criticar la negatividad de los procesos de racionalización. (TE p. 308) El arte que logra la trascendencia quebrada emplea un lenguaje fragmentario, convirtiéndose en el espejo de una comunidad desvencijada: como en los poemas de Celan o en la parodia de la dialéctica del amo y el esclavo entre Hamm y Clov en *Fin de partida*.⁶ Un ejemplo pictórico nos lo muestra el *Guernica* de Picasso, cuya producción fue auspiciada por una causa social, pero no empleó el lenguaje realista o narrativo, sino una combinación de códigos cubista, simbolista y surrealista. La bombilla que estructura el cuadro puede ser interpretada como la negatividad de la dialéctica de la Ilustración: la racionalidad que genera avances en términos materiales conduce, sin embargo, a sufrimientos injustificables. Frente a las mercancías pseudo-artísticas que frivolizan el arte y lo convierten en un entretenimiento vacío y superfluo, el arte autónomo se halla en una encrucijada: entre aquel que fuera el fin del arte entre las clases altas y lo sería en una sociedad reconciliada, a saber, liberar del trabajo y del esfuerzo, y, en la medida en que se opone a lo existente, la profundidad y seriedad que, si bien, jalónada por algunos elementos cómicos, anida en su forma y en el contenido de verdad de las obras.⁷ Al respecto, los conceptos de experiencia estética y de felicidad genuinas están enlazados.⁸

2. LOS DISTINTOS COMPROMISOS DE BRECHT Y DE BECKETT. Antes de proseguir con los conceptos de experiencia y forma en las obras, no podemos dejar de considerar la ambigua posición de Adorno respecto de Brecht. Sin duda, el teatro y la poesía de éste significaron un momento crucial en la auto-reflexión del arte en relación a su compromiso político. (TE p. 320) Por una parte, dado que la racionalidad dominante se despreocupa del sufrimiento, pues sólo es capaz de subsumirlo a

⁶ El poder de Hamm sobre Clov reside en que sólo aquél sabe cómo se abre la despensa, pero éste es incapaz de vencer la sumisión, convertida ya en dependencia respecto del amo.

⁷ T. W. ADORNO y M. HORKHEIMER, *Dialéctica de la Ilustración*, p. 187.

⁸ F. JAMESON, *The Hegel Variations*, Verso, London, 2010, p. 227.

concepto, Brecht asimila la concreción de la verdad olvidada por la racionalidad dominante, de modo que convierte al arte en “compendio de lo reprimido por la cultura establecida”. (TE p. 34) Asimismo, el teatro brechtiano se ubica allende a la banalización de la comunicación artística, consistente en degradar las obras a un mensaje (*Aussage*), en cuya cosificación perdería aquello gracias a lo cual se yergue la poética de Brecht centrada en el efecto de distanciamiento (*Verfremdungseffect*), así como el llamado *Gestus* social: técnicas dirigidas a provocar procesos de pensamiento en el espectador. (TE p. 50) Frente a la primacía de la empatía con los personajes, Brecht sugiere la negatividad de la expresión, mostrando así que ésta es mediada social e históricamente. Sus obras son ejercicios artísticos con vocación política, que buscan desnaturalizar las relaciones sociales petrificadas, opresoras y alienantes, a fin de que el espectador caiga en la cuenta de la posibilidad de cambiar aquello que parece imposible de transformar.⁹

Ahora bien, el riesgo del teatro brechtiano es la creencia de la posesión de una consciencia verdadera desde la que concebir las obras de teatro. (TE p. 44) En esta problemática se instala el arte político, cuyo contenido ha de ser tan amplio, como sea posible. De lo contrario, es presa de una de las críticas que Adorno propina a Brecht, en la medida en que su gesto didáctico puede deformarse en gesto tiránico; ya que, al poseer la consciencia verdadera, Brecht cosifica al público mediante unas finalidades determinadas. (TE p. 320) Para Adorno, si el momento discursivo predomina sobre la trascendencia, el arte deviene apofántico y, por tanto, pierde su autonomía. El peligro, en este sentido, es la instrumentalización del arte, a pesar —aunque precisamente debido a— la politización del arte (TE p. 327); lo cual no deja de ser controvertido, puesto que el arte politizado pretende el mismo fin —pero por medios distintos— que el arte no instrumentalizado, gracias a su propia forma, esto es, la liberación. Pero la politización del arte es un arma de doble filo, ya que puede ser deformado o cosificado el contenido de la obra. Por ello, la postura de Adorno respecto de Brecht es sutil, respecto de la cual podríamos preguntarnos la influencia en la condena de todo arte afirmativo —incluido el politizado— debido al carácter indiscutiblemente apofántico de la industria cultural respecto del orden social establecido. Mas, el teatro de Brecht afirmaba *otra* realidad social. Lo que Adorno no puede soportar es el engaño al espectador, aunque sea con el fin de la emancipación. ¿No es esta una posición ingenua respecto de la noción de engaño? Sea como fuere, Adorno considera la calidad de Brecht tanto a partir del carácter político de su teatro, como de sus innovaciones formales. Ambas caminan juntas en la poética brechtiana, ya que la directriz política contribuyó a generar el teatro épico y el efecto de distanciamiento, yendo más allá del teatro psicológico o de intriga. Pero

⁹ B. BRECHT, ‘Pequeño órganon para el teatro’, *La política en el teatro*. trad. de N. Silvetti, Alfa, Buenos Aires, 1972, p. 81.

Adorno renuncia a convertir al compromiso explícitamente político en un criterio con el que evaluar el arte. En fin, no por el compromiso político son de calidad las obras de teatro de Brecht, sino por su calidad adquieren éstas su compromiso.

Adorno considera que la crítica social ha de elevarse a forma y borrar todo contenido social manifiesto. El carácter político del arte se espiritualiza. Naturalmente, no consiste en *l'art pour l'art*, puesto que éste negaría su relación dialéctica con la realidad. Antes bien, se trata de superar la célebre tesis benjaminiana de la politización del arte, con la que se cierra su obra sobre la reproducibilidad del arte.¹⁰ Brecht todavía es solidario de una concepción artística basada en la comunicación, contra lo cual reacciona el arte radicalmente moderno y verdaderamente autónomo. El arte alcanza su autonomía convirtiéndose al absurdo, de modo que reproduce el sinsentido social y el sufrimiento socialmente ocasionado. “En tanto que lenguaje del sufrimiento, el arte se torna conocimiento de la realidad social de una forma mucho más rigurosa que en la concepción usual del arte comprometido”.¹¹ Las obras de Beckett están lejos de poder cosificarse o de retorcerse en mensajes; más bien, por parte del autor hay una clara consciencia respecto de la escritura que surge desde el enmudecimiento y el empobrecimiento. Beckett recoge la tradición del teatro del absurdo y la lleva hasta su extremo, negando toda posibilidad de sentido metafísico, hasta demoler las tradicionalmente consideradas condiciones de la teatralidad.¹² Al negar la categoría rectora de sentido, es eliminada la comprensión del arte como manifestación sensible de la idea, de modo que la balanza entre el fondo y la forma se decanta en el arte autónomo hacia esta última. “Entre la negatividad del contenido metafísico y el oscurecimiento del contenido hay relación, no identidad” (TE p. 462). Por ello, carece de mensaje o de propuestas alternativas, por lo que el arte beckettiano no puede ser manipulado o caer en la lógica del intercambio (NSL p. 397). Se trata de un hueso que la racionalidad técnico-capitalista no puede roer. Elaborando el residuo, el escombros, el resplandor efímero, el descosido de la prosa fragmentaria y la dehiscencia del poema,¹³ Beckett expresa la negatividad del sujeto; la cual no se expone desde una objetividad superior de consciencia, sino desde una configuración radicalmente subjetiva (TE p. 329). En este sentido, Beckett es más realista que el realismo.

3. LA NATURALEZA CONSTITUTIVAMENTE POLÍTICA DEL ARTE. Deslindado el aspecto político respecto del contenido de verdad de las obras, la praxis artística es ya una actividad alejada de la cosificación. El carácter

¹⁰ W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2006, p. 77

¹¹ V. GÓMEZ, *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Frónesis-Cátedra, Madrid, 1999, p. 100. En adelante ETW.

¹² TH. W. ADORNO, *Notas sobre literatura*, trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Akal, Madrid, 2003, p. 271. En adelante NSL.

¹³ E. GROSSMAN, *L'Esthétique de Beckett*, Sedes, Liège, 1998, p. 53.

constitutivamente político del arte consiste en articularse a partir de un trabajo vivo no desfigurado por el intercambio, en que el entendimiento, la sensibilidad y la imaginación son involucrados, apelando a la integración de las facultades del ser humano (NSL p. 111). Frente al mundo desencantado en que las facultades de éste son segmentadas en función de la división del trabajo, la praxis artística critica el mundo en tanto que dominio de la auto-conservación (TE p. 24). Al estar más allá del fetichismo de mercancía y acreditarse como socialmente útiles, las obras de arte trascienden el mundo. Están conflictivamente en el mundo: se inmiscuyen en el mundo administrado y entran dentro de la lógica de la distribución, sin ceder un ápice en su naturaleza no-idéntica. “Lo que habla desde las obras significativas va en contra de la pretensión de totalidad de la razón subjetiva” (TE p. 350). Por consiguiente, frente al engranaje del que forman parte las obras de arte de la industria cultural, las obras de arte genuinas están socialmente comprometidas por su propia constitución ontológica, que ya es una negación determinada de la sociedad (TE p. 298).

Dado que la promesa de felicidad apunta a algo no existente, la experiencia estética está lejos del ensimismamiento basado en la proyección psicológica de las obras funcionales. Si éstas se adecuan a la racionalidad técnico-capitalista y al principio de auto-conservación del yo, el estremecimiento suscitado en la experiencia estética, consiste en una conmoción del yo, correlato subjetivo del principio objetivo de la mercancía, ofreciendo la promesa de una sociedad más allá del intercambio (ETW p. 95). Ahora bien, esto sólo es posible si el receptor se sumerge en la legalidad inmanente de las obras, propiciando el olvido de sí mismo. De esta forma, al introducirse en la forma de la obra, recibe la respuesta particular al enigma y obtiene una promesa de felicidad. Por añadidura, la experiencia estética está vinculada a la relación de las obras de arte con el mundo, cuya complejidad procede de la negación de la misma realidad con la que precisamente son generadas. El arte hace justicia a lo oprimido no en tanto que negación abstracta de la racionalidad, sino emancipándose de ésta, al revocar su violencia mediante el material imprescindible (TE p. 188). Algunos artistas conscientes de su labor reconocen en su producción artística la relación dialéctica entre las obras y el mundo:

Como formamos parte del mundo, no es posible crear otro sin utilizar los mismos elementos de los que queremos salvarnos, por lo que toda creación verdadera debe realizar una anulación de lo que existe en el mundo que, en definitiva, debe incluirla también a ella. Si no hay esta consciencia que, en un determinado momento, se hace desgarradora; y si no hay este desgarrar que, en un determinado momento, se hace regular como un latido cardíaco, no es posible grandeza alguna en la creación. La

creación debe pues ambicionar estar ya para restablecer las condiciones naturales de una nueva preñez, cuna paradójica del no-ser-aún.¹⁴

De ahí, por una parte, que el fin del arte sea anunciado en muchas obras de arte como respuesta particular al enigma y, por otra parte, que la existencia de las obras indique que lo que no existe, podría existir; de modo que se explica la constitutivamente emancipatoria naturaleza del arte. Dado que las obras de arte son espejos del antagonismo social cuyo enfrentamiento deja huella en su propia estructura, el contenido de verdad de las obras no es interpretado por su planteamiento político manifiesto, sino por su ley formal inmanente. Adorno sostiene que “la inmanencia de la sociedad en la obra es la relación social esencial del arte, no la inmanencia del arte en la sociedad” (TE p. 307). Por lo tanto, la interpretación de las obras apunta a su organización interna, a la elección de materiales y de códigos, y a la ruptura con los modelos o procedimientos convencionales; elementos con los que podrá ser interpretado el contenido de verdad de las obras. La principalidad del concepto de forma procede, asimismo, de la profusión de aspectos que lo componen; así, el comentario, la interpretación y la crítica configuran dicha categoría (TE p. 258). “La hermenéutica de la obra de arte consiste en traducir sus elementos formales a contenido” (TE p. 189). En la medida en que aquéllas nociones pertenecen al desenvolvimiento histórico de la *ratio*, estas categorías son tan estéticas como históricas. Así, las obras de arte, comprendidas a través de los conceptos filosóficos, participan del arte en tanto que institución o práctica social y, de este modo, del movimiento social real, resolviendo de manera particular el enigma del arte, dentro de cuyo mundo administrado su fin se ha vuelto incierto.

En este sentido, frente a la homogeneización de la existencia en cuyo tiempo cuantitativo se asienta la administración y la división del mundo regido por la lógica de la identidad, el arte, configurado con las categorías de tiempo, espacio y causalidad, se incrusta en el devenir social, ofreciendo cualidades opuestas a la praxis de la racionalidad dominante de la naturaleza. Aunque éstas sean las mismas con las que la racionalidad somete la naturaleza, “mediante la dominación de lo dominador, el arte revisa interiormente el dominio de la naturaleza” (TE p. 187). La mimesis que anima la producción de obras, tanto como la recepción de las mismas, consiste en una relación entre sujeto y objeto que supera la dominación de uno en detrimento del otro (ETW p. 117). No es la oposición abstracta a la racionalidad técnico-capitalista, puesto que el sujeto no se somete al objeto, sino que el sujeto domina¹⁵ sus propias

¹⁴ R. Y C. CASTELLUCCI, *Los peregrinos de la materia. Teoría y praxis del teatro. Escritos de la Societas Raffaello Sanzio*, Con tinta me tienes, Escénicas, Madrid, 2013, p. 14.

¹⁵ Echamos en falta aquí la palabra francesa *maîtriser*, equivalente a dominar habilidades, destrezas o técnicas, sin ninguna remisión o connotación al verbo *dominar*, como parece imposible de escaparse en castellano, que sugiere siempre una

facultades y hace hablar al objeto. La relación dialéctica de la mimesis entre sujeto y objeto se ubica entre la expresión del sujeto y la lógica del material, es decir, a caballo entre la espontaneidad subjetiva y el sumergirse en la dinámica del objeto. Los conceptos de forma y de mimesis están así ligados, puesto que aquél es “la organización objetiva de lo que aparece dentro de una obra de arte como algo que habla con coherencia”; así como “la síntesis sin violencia de lo disperso, que lo conserva como lo que es, en su divergencia y en sus contradicciones, y por eso, es un despliegue de verdad” (TE p. 194). De esta manera, el comportamiento mimético reacciona ante el *telos* de la racionalidad técnico-capitalista, a saber, convertir al ente en una totalidad cosificada e instrumentalizada. (TE p. 79)

La experiencia estética causada por el arte en sentido enfático, es decir, el arte dotado de las máximas aspiraciones de artísticidad está más allá de lo idéntico: más allá de la lógica del intercambio con vistas a la auto-conservación, por lo que se trata de un dar y recibir sin otra finalidad que la del durar; de un estremecimiento en que el sujeto rememora la naturaleza y se percata de lo no-idéntico, es decir: de la vida y la naturaleza dañadas por la racionalidad dominante.

La melancolía del atardecer no es el estado de ánimo de quien la siente, pero sólo captura a quien se ha diferenciado tanto, a quien se ha vuelto tanto sujeto, que no es ciego para ella. Sólo el sujeto fuerte y desplegado, producto de todo el dominio de la naturaleza y de su injusticia, tiene también fuerza para retirarse ante el objeto y revocar su auto-posición (TE p. 352).

10

Me despido de este trabajo situando al arte en la posición de portavoz de la negatividad de la racionalidad, de la denuncia de la pérdida de experiencia, y de la utopía a la que apunta la promesa de felicidad del arte; en fin, invitando a pensar desde el sobrecogimiento de la experiencia estética.

Bibliografía:

TH. W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main, 1970.

TH. W. ADORNO, ‘La crítica de la cultura y sociedad’, *Crítica cultural y sociedad*, trad. de M. Sacristán, Sarpe, Madrid, 1984.

TH. W. ADORNO, ‘Aldous Huxley y la utopía’ *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas. Sin imagen directriz*, trad. de Jorge Navarro Pérez, Akal, Madrid, 2008.

TH. W. ADORNO, ‘Prólogo a la televisión’, *Crítica de la cultura y sociedad II. Intervenciones. Entrada*, trad. de Jorge Navarro Pérez, Akal, Madrid, 2008.

TH. W. ADORNO Y M. HORKHEIMER, *Dialéctica de la Ilustración*, trad. de Juan José Sánchez, Trotta, Madrid, 2005.

relación indeseable con el poder. El verbo *manejar*, pues, se queda a medio camino de equivaler al significado del verbo *maîtriser*.

TH. W. ADORNO Y M. HORKHEIMER, *Dialectik der Aufklärung*, Fischer Tachenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2012.

TH. W. ADORNO, 'Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha', *Disonancias, Introducción a la sociología de la música*, trad. de Gabriel Menéndez Torreras, Akal, Madrid, 2009.

TH. W. ADORNO, 'Idea de historia natural', *Escritos filosóficos tempranos*, trad. de Vicente Gómez, Akal, Madrid, 2010.

TH. W. ADORNO, *Notas sobre literatura*, trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Akal, Madrid, 2003.

TH. W. ADORNO, *Teoría estética*, trad. de Jorge Navarro Pérez, Akal, Madrid, 2004.

W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2006.

S. BECKETT, *Fin de partie*, Editions de Minuit, Paris, 2013.

B. BRECHT, 'Pequeño órgano para el teatro', *La política en el teatro*. trad. de N. Silveti, Alfa, Buenos Aires, 1972.

B. BRECHT, *Teatro completo de Bertolt Brecht*, trad. de M. Sáenz, Bibliotetheca Avrea-Cátedra, Madrid, 2012.

S. BREUER, *Adorno's Anthropology*, Routledge, London, 1994, pp. 115-132.

R. Y C. CASTELLUCCI, *Los peregrinos de la materia. Teoría y praxis del teatro. Escritos de la Societas Raffaello Sanzio*, Con tinta me tienes, Escénicas, Madrid, 2013.

P. CELAN, *Obras completas*, trad. de J. L. Reina Palazón, Trotta, Madrid, 1999.

V. GÓMEZ, *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Frónesis-Cátedra, Madrid, 1999.

E. GROSSMAN, *L'Esthétique de Beckett*, Sedes, Liège, 1998.

G. W. F. HEGEL, *Éstetica*, trad. de Hermenegildo Giner de los Ríos, Losada, Buenos Aires, 2008.

H.-T. LEHMAN, *El teatro posdramático*, trad. de Juan José Sánchez, Cendeac, Madrid, 2013.

K. MARX, *El Capital. Libro I-Tomo III*, trad. de Miguel Castellote, Akal, Madrid, 2012.

E. SUBIRATS, *Las estrategias del espectáculo. Tres ensayos sobre Estética y Teoría crítica*, CendeaC, Infraveles, Murcia, 2005.