

El arte y su otro, o la estética antiidealista de Adorno

BERTA M. PÉREZ
Universitat de València
berta.perez@uv.es

Resumen: A partir de la reivindicación de Adorno del poder crítico del arte, este trabajo confronta la posición de este pensador con las de Kant y Hegel a propósito de la cuestión de la autonomía del ámbito estético. Explica por qué Adorno considera que ni Kant, quien afirma esa autonomía, ni Hegel, quien, por el contrario, asume su heteronomía, logran reconocer (el poder de) la obra de arte y de la experiencia estética. Muestra luego que Adorno tomó conciencia de que ello proviene del compromiso de ambos autores con la pretensión de plena autonomía del sujeto moderno, y explica finalmente que Adorno sí reconoce la función crítica del arte y del pensamiento que le corresponde gracias a que rechaza tal pretenciosa subjetividad.

Palabras clave: autonomía estética, objetividad estética, sujeto moderno, estética trágica, Hegel, Kant

Abstract: Taking Adorno's vindication of the critical power of art as a starting point and focussing on the question of the autonomy of the aesthetic field, this paper confronts Adorno's position with those of Kant and Hegel. I explain why Adorno considers that neither Kant —affirming its autonomy— nor Hegel —assuming its heteronomy— succeeded in recognising (the power of) the work of art and the aesthetic experience. I show that Adorno saw that this was due to their common commitment to the modern subject's claim to full autonomy, and finally argue that Adorno, on the contrary, can do that because he abandons such a pretentious subjectivity.

Key words: aesthetic autonomy, aesthetic objectivity, modern subject, tragic aesthetics, Hegel, Kant

1. Introducción

Mediante una inversión de la tesis de Hegel relativa a la muerte del arte, Adorno afirma en su *Teoría estética*: “Hoy no se puede imaginar otra figura del espíritu: el arte ofrece su prototipo” (Adorno 1970, p. 136 [123]). El sentido en que el autor emplea aquí el término “espíritu” remite indudablemente a Hegel y, sin embargo, esta afirmación obedece a que para él el arte no sólo goza, antihegelianamente, de la mayor actualidad, sino que constituye además un lugar especialmente propicio para la crítica, tesis ésta que también lo aleja claramente de la postura

hegeliana. Detengámonos brevemente en el análisis de la aseveración de Adorno.

El espíritu es para Hegel subjetividad libre. Y cuando Adorno habla de espíritu se refiere en general —y no sólo en este contexto— al momento del sujeto (en contraposición al del objeto), es decir, a la subjetividad moderna en sentido amplio: al yo racional capaz de conocer y de autodeterminarse (en mayor o menor grado). Por lo demás, la libertad de este sujeto se cifra, no sólo en Hegel, sino en todo el Idealismo Alemán, en la reconciliación ganada con su otro, con la objetividad: ésta es la verdadera vocación de la razón para los idealistas, y el compromiso con este ideal de libertad es justamente lo que más claramente emparenta a la Teoría Crítica con el Idealismo Alemán. Si el arte es para Adorno una figura del espíritu —en verdad, la figura que corresponde a nuestro tiempo— es porque, efectivamente, ocupa un lugar primordial en la tarea de construir un mundo racional y libre, un mundo en el que el sujeto (determinado esencialmente por su vocación de libertad) se sienta “en casa”, porque constituye una instancia que sólo adquiere sentido si se la piensa ligada al esfuerzo por la libertad como a su destino.

Ahora bien, si es cierto que Adorno asienta su reivindicación del arte en su relación con la libertad, también está claro que al reconocer la actualidad de este vínculo deja ver ya que la contribución del arte a la consecución de una realidad y un sujeto libres, su potencial emancipador, no consiste para él en procurar una expresión (sensible) perfectamente adecuada a ninguna verdad (ideal),¹ sino más bien en poner de manifiesto la distancia que persiste entre el sujeto racional y su otro o, lo que es lo mismo, en hacer patente esa falta de racionalidad de lo real (de lo otro del sujeto) que torna imposible la mencionada reconciliación, que niega la posibilidad de la libertad (del sujeto). En definitiva: si para Adorno el arte es una morada del espíritu y de la libertad, lo es en virtud de su valor crítico.² Y es precisamente esto lo que explica su rechazo del “repudio del arte a la empiria”, esto es, su rechazo de la autocomprensión del arte de su época como algo que está desligado de la objetividad social e histórica: sin duda, la crisis del arte a la que responde su *Teoría estética* procede para él de esta pretensión de pureza que, por un lado, vuelve a sabiendas impotente y aun autodestructivo el arte minoritario y, por el otro, convierte el arte más popular en un simple cómplice de la razón instrumental en su tarea “administradora”,

¹ El arte auténtico, “ideal”, es “la apariencia de la idea”: *cfr.* Hegel 1842, p. 85.

² *Cfr.* Adorno 1970, por ejemplo, p. 38 [35].

en un mero producto destinado al consumo de las masas (Adorno 1970, pp. 9–19 [9–18]).³

En efecto, tan conocido es el lazo que liga a Adorno al proyecto idealista e incluso a su concepción de la libertad, como la radicalidad de su crítica a la razón y al sujeto modernos en general, incluida su configuración idealista. Toda la *Dialéctica de la Ilustración* está dedicada a exponer la perversión por la cual la razón, de la que nace el ideal y la exigencia de la libertad, torna imposible su realización, y muestra además que ello es así por su “voluntad de poder” o, si se prefiere, por su carácter totalizador y dominador, por su falta de respeto hacia lo otro de sí.

Y lo otro de la razón es, sin duda, desde que las sirenas le cantaban a Ulises, lo sensible, es decir, lo “estético”.⁴ Así pues, aunque de entrada resulte paradójico, se empieza a entender que la reivindicación adorniana del arte como “figura del espíritu”, como un lugar desde el cual el sujeto aún puede afirmarse como una aspiración irrenunciable a la libertad, esto es, según la determinación esencial que le ha procurado el pensamiento moderno, descansa justamente en su capacidad crítica para traer a la luz la opresión que ejerce la razón moderna, la razón ilustrada que ha acabado por conformar el “mundo administrado” o, lo que es lo mismo, descansa en su poder para dar voz a todos los “otros” de la razón que han sido sacrificados, presuntamente, por mor de la libertad. El arte constituye para Adorno un lugar privilegiado para la realización de la tarea emancipadora —que hoy, después de Auschwitz, ya sólo puede ser crítica— porque es en sí mismo el otro de esa razón

³ En estas páginas se perfila, además, la relación que para Adorno rige entre el arte y la *empiría* como la de una “negación determinada” y en ningún caso abstracta. Es precisamente ese repudio de lo objetivo propio de *l’art pour l’art* lo que se deja interpretar como negación abstracta. Por lo demás, esta comprensión de la crisis del arte en su momento permite ya atisbar el sentido en el que responsabiliza de ella en buena medida a la comprensión kantiana del juicio estético como desinteresado y puro.

⁴ Cfr. Adorno y Horkheimer 1944/1947, pp. 61–99 [97–128]. En lo que sigue se hablará en general del “carácter estético” para señalar especialmente el momento sensible del arte y de la experiencia que le corresponde, y se hablará del “ámbito estético” para referir a la realidad que abarca la obra de arte y el juicio o la experiencia estéticos. Dado el enfoque y objetivo de este trabajo, aun cuando la delimitación de esta esfera no coincida en los tres autores que aquí serán abordados (Kant, Hegel y Adorno), la tarea de hacer dialogar sus distintos planteamientos resulta factible porque todos ellos, al menos como punto de partida, asumen la contraposición de dicho ámbito con la esfera del pensar que delimita el elemento de la teoría o el concepto.

opresora, la víctima por excelencia de la tiranía que el saber moderno, la teoría devenida en ciencia, ha ejercido.

Así pues, la esfera del arte se comprende como una instancia en sí misma emancipadora y, a la vez, crítica respecto de la razón moderna: en verdad, emancipadora por crítica. Es por esto por lo que para Adorno es necesario que el pensamiento del arte tome el arte en su ser *estético*, se dirija a él haciéndose cargo de su diferencia específica o su alteridad respecto del mismo elemento del pensamiento teórico. Y es evidente que un pensamiento del arte que asuma la negatividad de lo estético en relación con lo teórico será un pensamiento necesariamente crítico respecto de las pretensiones totalitarias de esa razón teórica, de la razón instrumental en general, y respecto de la realidad que ha producido. De modo que no resulta en absoluto extraño el rechazo adorniano del “saber” estético de su momento. No le pueden satisfacer ni la “estética empírica”, que no puede sino sancionar la configuración ya alcanzada de lo real y dejarse finalmente sustituir por la esfera en verdad “preestética” de la “industria cultural”, ni la “estética teórica”, en cuanto (puro) saber que mantiene respecto del arte la actitud (científica o teórica, en todo caso no sensible o “estética”) de la pura contemplación. El arte de, por ejemplo, Kafka o Beckett, el auténtico arte de su época, es de hecho, para Adorno, crítico, expresa a una su conexión con y su rechazo de la (ir)racionalidad de su tiempo, y por ello mismo denuncia ya la inadecuación de tales “saberes estéticos” (Adorno 1970, pp. 493–499 [441–446]). Ahora bien, está claro también que el pensamiento del arte no se constituirá en una relación mera o abstractamente negativa con la razón moderna, paradigmáticamente teórica e instrumental. Por un lado, la crítica de (el mundo de) la razón instrumental que este pensar lleve a cabo, y que no será sino la amplificación de la crítica que el propio arte ejerce, será indisociable de su compromiso con la tarea emancipatoria que esa misma razón diseñó y, por otro, una vez asumida la “doble” de la razón —la contradicción entre sus fines y sus efectos—, su propio discurso, la filosofía y/o la ciencia como su elemento más propio, el pensar teórico en general, se habrá de volver conscientemente contra sí mismo, habrá de hacerse cargo de su carácter autocrítico, devendrá “teoría crítica”. Y, llegados a este punto, se hace patente que la filosofía resulta ya dispuesta al encuentro con el pensamiento del arte o, dicho de forma más precisa, el pensamiento resulta situado en el encuentro con el arte, deviene, a la vez que crítico, estético.⁵

⁵ En el ensayo redactado en 1931 sobre “Actualidad de la filosofía”, en el que Adorno no hace sino plantear el programa de su pensamiento, se presenta la “inter-

En todo caso, lo comentado hasta aquí permite comprender que, tradicionalmente, el pensamiento de Adorno se sitúe entre los planteamientos que, desde “la muerte de Hegel”, han cuestionado la soberanía del sujeto y el saber (científico) modernos haciendo pie en el ámbito estético. Y entonces es inevitable que resulte cuando menos chocante la reacción de Adorno contra la autonomía del arte; en concreto, contra la radicalidad con la que las vanguardias desde el cambio de siglo, el “modernismo”, la han afirmado.⁶ Efectivamente, en general, el tipo mencionado de planteamientos poshegelianos ha asumido como premisa fundamental la autonomía de lo estético, ha partido precisamente de la insistencia en el reconocimiento de su independencia respecto de la razón y de sus conceptos como de un principio irrenunciable. Y, sin embargo, tan manifiesta como es la crítica de Adorno a la razón ilustrada lo es, especialmente en su *Teoría estética*, la crítica a la pretensión de perfecta autonomía tanto del arte como del pensamiento que le ha de corresponder.

En lo que sigue trataré de explicar el sentido de tal posición, es decir, el sentido en el que, para Adorno, el reconocimiento de la *heteronomía* de lo estético desempeña un papel esencial justamente en la conquista de su ser y de su poder. Finalmente, el resultado de tal argumentación habrá de mostrar de rechazo cuán lejos se encuentra el autor —a pesar de asumir en general la libertad como principio y fin del pensamiento y del arte— de cualquier teoría estética de corte idealista.

2. Adorno: la heteronomía y la objetividad de lo estético

La así inesperada crítica de Adorno a la insistente afirmación de la autonomía del arte es indisoluble de su reivindicación del reconocimiento del momento objetivo en la obra de arte. En efecto, que el pensamiento estético se haya de hacer cargo del arte *como tal* significa para él, en primer lugar, que ha de tomar conciencia del carácter irreductible de ese momento. Y esta reivindicación obedece a la convicción de que la entidad de la obra, su ser mismo *como tal*, como estético, no proviene meramente de su adecuación a la subjetividad, sino que, antes bien, trasciende toda subjetividad. Reconocer que la obra es objetiva obliga, pues, a liberarla del dominio del sujeto (racional y moderno). Y, en este

pretación” en la que habrá de consistir la crítica como una interpretación materialista y, con ello, se establece definitivamente la necesidad de la dimensión estética del pensamiento (véase Adorno 1931).

⁶ Cfr. Adorno 1970, pp. 9 y s. [9 y s.].

sentido, ha de poder entenderse en el contexto de la exigencia general de “libertad para el objeto” (Adorno 1970, pp. 33 [31]).

De entrada, este gesto se podría interpretar como un movimiento hacia la plena emancipación: sin duda, la obra gana así independencia respecto del sujeto. Pero no se puede olvidar que la tradición del pensamiento estético en su integridad, incluso desde antes de Kant, fundamentó la legitimidad de la aspiración a la autonomía del ámbito estético precisamente en su vinculación con el sujeto: desde la escuela de Wolff resultó posible pensar el arte al margen de la ciencia solamente en virtud de la insistencia en su íntima relación con la experiencia subjetiva, y Kant mismo sólo pudo burlar a Wolff y conquistar un espacio independiente para la experiencia estética al “descubrir” que el juzgar correspondiente constituye una dimensión esencial (en verdad previa a la teórica y práctica) del sujeto (trascendental). Así que, sobre este trasfondo, se hace evidente que la insistencia de Adorno en el carácter objetivo de la obra de arte, arrastrándola más allá del sujeto, la lleva también más allá de sí misma, pone en jaque su autonomía y la pone directamente en relación con lo que siempre ha sido su otro, y priva por ende de legitimidad a la aspiración modernista a un arte perfectamente autárquico.⁷

Ahora bien, este autotranscenderse del arte, forzado por su carácter objetivo, sigue en Adorno dos direcciones: lo objetivo señala, por un lado, —de acuerdo con la comprensión marxista de la objetividad—, lo material; pero, por otro, asumiendo ahora el vínculo “idealista” —sostenido desde Kant hasta Hegel— entre concepto y objetividad, aquello que ha sido determinado conceptualmente. En general, Adorno emplea el término “objetivo” para referirse simplemente a lo otro del sujeto pero, en la medida en que “lo subjetivo” entraña en la tradición moderna cierta ambigüedad por apelar a la vez a la esfera del pensar y a la de aquello que es relativo al sujeto *qua* “particular”, lo otro del sujeto, lo objetivo, resulta también afectado por esta ambivalencia: por una parte, se refiere a lo otro de las ideas como al elemento del ser o lo material; pero, por otra, también a lo otro de lo meramente particular y contingente, a aquello que está, pues, reglado de forma determinada, universal y necesaria, es decir, a lo mediado por los conceptos.

En su *Teoría estética*, Adorno insiste desde el principio en la importancia de la relación de la realidad artística con la ciencia, con la esfera de los conceptos. Ya en su “Introducción inicial” deja claro que el arte

⁷ Cfr. Adorno 1970, p. 137 [123].

no sólo se ha servido de ella, sino que además la necesita, que está necesariamente mediado y condicionado por ella. Y ya sólo por ello resulta evidente que el pensamiento estético también se habrá de valer de la explicación conceptual, de la mediación teórica propia de la ciencia.⁸ Más aún, es precisamente la falta de una verdadera vinculación de lo conceptual al carácter más propio del arte, a lo propiamente estético, lo que se desvela finalmente como la causa última de la insatisfacción que a Adorno le producen en general las teorías estéticas de su momento. A su juicio, en efecto, la decadencia del pensamiento estético proviene en última instancia de una premisa que comparten el arte y la filosofía, a saber, de asumir ambos una nítida y tajante separación entre el ámbito de la reflexión y el del arte, entre el del concepto y el de lo estético. Y, así, la extrañeza que de entrada produce su reacción contra el énfasis de los tiempos en la autonomía estética comienza a atenuarse. Se entiende fácilmente que vea en esa “ganancia” de la absoluta autonomía para la esfera del arte no sólo la condición de posibilidad de que el arte olvide su deuda respecto de la ciencia y el concepto, sino también la de que el pensamiento, la esfera del concepto, ignore al arte o, cuando menos, que —incluso cuando se dirige a él— renuncie a hacerse cargo de su realidad *como tal*, que no se tome en serio su ser *estético*.⁹

Si consignando la relación entre arte y ciencia Adorno consigue llamar la atención sobre el vínculo esencial que liga el ámbito estético y el reflexivo, el del concepto, esto es, el vínculo que justifica su exigencia de que la estética se valga del elemento conceptual, al recordarnos la relación que a lo largo de la historia siempre ha ligado el arte a la técnica nos pone sobre la pista de otra de sus tesis fundamentales: la que afirma el carácter esencialmente social e histórico del arte y, en consecuencia, también la necesidad de que la teoría estética se haga cargo de ello. La dimensión técnica del arte hace patente que éste es necesariamente material y que, por lo tanto, tampoco debería ser pensado al margen de sus condiciones materiales, si se quiere, de las fuerzas y las relaciones de producción que determinan su tiempo o su realidad.¹⁰ Además, la constatación de este vínculo —lo mismo que ocurriría respecto de la relación arte-ciencia— exige pensarlo en ambos sentidos, es decir, también ahora habremos de concluir que si el arte está ligado en su propio ser

⁸ Adorno 1970, p. 501 [448]; pp. 513 s. [459]; p. 521 [465].

⁹ Éste sería el caso de las posiciones estéticas puramente teóricas, aquellas que solamente “contemplan” el arte desde las alturas del concepto: *cfr.* Adorno 1970, pp. 493–499 [441–446].

¹⁰ *Cfr.* Adorno 1970, pp. 56–59 [52–54].

a lo real, lo real mismo no debería seguir ignorándolo, confinándolo al espacio de las ilusiones meramente “subjetivas”.¹¹

En resumen, la esfera del arte no puede ser considerada perfectamente autónoma porque está necesariamente referida al pensar, porque envía por sí misma al elemento de la determinación conceptual, pero también porque sólo es en relación con una determinada realidad material, porque está siempre enraizada en un determinado contexto histórico. Ello explica que sólo gane su verdadero ser y su sentido asumiendo su relación con ambos espacios, y que ambos espacios, tanto el del pensamiento como el social y político, hayan de contar con el arte, con el ser conceptual e histórico de lo estético.

Ahora bien, es preciso reparar en que, de este modo, el arte, en virtud de esa heteronomía que nace de su vinculación con la objetividad, gana una auténtica relación con la Modernidad que Adorno, como verdadero poshegeliano, pretende cuestionar. Es decir, renunciando a la total autonomía, el ámbito artístico confiesa precisamente su cercanía al presunto objeto de (su) crítica. Pero si ahora tenemos en cuenta que, como ya se señaló, la crítica adorniana a la razón moderna no puede entenderse más que desde su adhesión a ciertos ideales que son inequívocamente modernos, podemos ya atisbar que, desde su óptica, tal resultado —la confirmación de la vinculación de lo estético con el mundo y con el saber de la razón ilustrada— constituirá, antes que un óbice para la crítica, una ganancia en absoluto despreciable. En efecto, Adorno juzga que la crítica sólo es auténtica, sólo está dotada de fuerza verdaderamente transformadora, si se ejerce desde el interior del objeto en cuestión, en ningún caso desde un más allá que lo trascienda absolutamente. Pues bien, siendo esto así, se explica que la idea de la heteronomía de lo estético, del carácter propio de las obras de arte, pueda redundar precisamente en afianzar el poder de su voz y el rigor de la denuncia que ejercen: el arte y el pensar que haga realmente justicia a su ser constituirán un lugar privilegiado para la crítica de la razón ilustrada precisamente en virtud de su (ambigua) relación con ella.

¹¹ La pretensión de una absoluta autonomía estética muestra ya su complicidad con la razón administradora: el arte puro, por querer ser impermeable a la comprensión y a la realidad socio-histórica, afianza, de rechazo, la expansión y el dominio de la industria cultural, de ese “otro arte” destinado a satisfacer las “demandas estéticas” del trabajador para acallar su auténtica necesidad estética, de ese arte meramente subjetivo que se ofrece como el producto sobre el que el sujeto puede proyectar cualesquiera necesidades: *cfr.* Adorno 1970, por ejemplo, pp. 31–34 [29–32].

En lo sucesivo me centraré en la confrontación de la reivindicación adorniana de la heteronomía y la objetividad del ámbito estético con las posiciones correspondientes de Kant y de Hegel. El primer objetivo de este proyecto consiste en perfilar con mayor precisión el sentido de la reclamación de Adorno, pero de camino se habrá de mostrar la dimensión crítica de su concepción estética respecto de la estética moderna, esto es, el modo en que, manteniendo también cierta cercanía respecto del pensamiento estético clásico de la Modernidad, Adorno se despide de él.

3. *Adorno frente a la autonomía kantiana de lo estético*

Repitamos: el rechazo adorniano a la perfecta independencia del arte es indisoluble del reconocimiento del carácter irreductible del momento objetivo del mismo y de la reivindicación de los derechos de este momento, de la libertad del objeto. Si esta posición resulta tan provocadora es en buena medida porque se opone frontalmente a lo que, para muchos, y en especial para la gran mayoría de los pensadores que se han ocupado y preocupado por el ámbito estético, constituye el gran logro de la última *Crítica* de Kant. Me refiero, por supuesto, a la conquista de la autonomía del ámbito estético que la *Crítica del Juicio* lleva a término precisamente en virtud del definitivo desplazamiento de lo estético a la esfera del sujeto.

Aun a costa de generalizar en exceso, cabe decir que la Modernidad dieciochesca en el espacio de lengua alemana —en aquel en el que se constituye con Baumgarten “la estética” como disciplina—, marcada como está por el racionalismo en su dimensión filosófica y por el clasicismo en la estética, cifra el fin del arte en la mera representación de la realidad (aun cuando se asuma como especialmente deseable que tales representaciones redunden además en la educación del género humano). Ahora bien, dado que el *representar* válido (el que representa adecuadamente, concordando con lo *presente*) es el que se ajusta a las leyes abstractas de la lógica, esta misma Modernidad subordina lo estético a los conceptos del intelecto, esto es, al *logos*. Lo estético sólo cobra su sentido e interés en virtud, pues, de su relación con el conocimiento o la ciencia y, precisamente por ello, sólo tiene un valor inferior, secundario.¹²

¹² En relación con el modo en que estas premisas se asientan en la articulación wolffiana del saber y determinan la historia del pensamiento estético en lengua alemana hasta el punto de que incluso autores como Baumgarten no pudiesen escapar al cognitivismo en este terreno, *cfr.* Beck 1969. En efecto, el propio Baumgarten,

Esta situación basta para explicar que el esfuerzo por lograr un auténtico reconocimiento del arte, esto es, del arte como tal, en su diferencia específica, optase en la tradición alemana por tratar de disociarlo

a la vez que reconoce por primera vez los derechos de un saber de lo estético, determina tal disciplina como la de una “*ratio inferior*” o como la “hermana” de la lógica y mide la perfección de las representaciones bellas por el “parecido” o la cercanía a la perfección (paradigmática) de la razón. De esta situación se hace cargo Eagleton al interpretarla como el resultado de la necesidad ideológica del Absolutismo entonces todavía imperante en este espacio: el propio sistema parecía consciente de que la razón sólo podría mantener su dominio (también político) si era capaz de dar cuenta en sus propios términos, desde el lenguaje de la objetividad, también de la *aisthesis* como tal, del ámbito de lo percibido, sentido y (materialmente) vivido (cfr. Eagleton 1990, pp. 13 y ss.). En este trabajo asumo que lo estético, en la medida en que se corresponde con el elemento de lo sensible y particular, tiene serias dificultades para ser reconocido (y no sometido) como tal en la tradición dieciochesca del pensamiento alemán, puesto que este pensamiento se determina por el ideal de la objetividad y la universalidad —y por el peligro de la abstracción— de los conceptos, por la lógica de la razón objetivadora o científica. Pero ciertamente esto no es predicable de la totalidad del pensar de la época: especialmente la tradición del pensamiento inglés —y en buena medida también la del francés—, en su orientación empirista, se encuentra por sí misma más cerca de la inmediatez de lo particular que de cualquier totalidad ganada por la universalidad conceptual, más próxima, pues, al elemento del arte, a lo estético, que al del intelecto. Y esto la lleva en buena lógica a buscar la unidad o la generalidad necesarias para establecer cualquier forma de orden (sea teórico o práctico) en la propia concreción de lo sentido. No otra cosa expresan las teorías del “sentido moral”, en las que, efectivamente, lo bello, por ejemplo, lejos de medirse por su proximidad a la perfección de la representación racional, se deja comprender como un indicador de la conducta auténticamente moral, es decir, del acto que realmente emerge de un “verdadero” orden, de un orden enraizado en los afectos, e incluso de una comprensión “verdadera”, capaz de encontrar la armonía entre lo comprendido y su contexto. En este sentido, Eagleton destaca no sólo el modo en que en autores como Shaftesbury, Hutcheson o Burke, la estética, la ética y la política conviven de manera armoniosa sin ningún tipo de subordinación, sino también el modo en que con Hume esta orientación desemboca en la reducción de la moral a mero sentimiento y en la amenaza a la distinción misma entre conocimiento e hipótesis “ficticia” (cfr. Eagleton 1990, pp. 31 y ss.). Aun cuando esta tradición es sin duda relevante para el planteamiento kantiano —que cabría entender como vía media entre el sometimiento germánico de la estética a lo racional-cognitivo y la cuasi-disolución humeana de lo cognitivo en lo estético—, no abundaremos aquí en ella por cuanto nuestro objetivo se sitúa en el debate de Adorno con la estética idealista en lo que ella tiene precisamente de idealista y racionalista o, dicho de otro modo, porque el lado que aquí más nos importa del pensamiento estético de Kant y de Hegel es aquel que revela sus propias dificultades, *qua* estético, para convivir con el racionalismo de los dos autores, los gestos que ambos tuvieron que llevar a cabo para pensar lo estético sin abandonar su compromiso con la razón heredada.

de una mera finalidad representativa y, así, del imperio de las reglas del entendimiento abstracto: este paso parecía en efecto condición necesaria de la superación de su vasallaje respecto del conocimiento propiamente científico. Y éste es el camino que insinuaron distintos autores de cariz más o menos antirracionalista a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, los pensadores empeñados en destacar la relación del arte con la experiencia del artista —y, en general, con el sujeto estético (tenga una posición prioritariamente activa o una receptiva)— y con su necesidad expresiva, es decir, los responsables de que en la comprensión de lo estético la expresión sustituyese progresivamente a la representación, y la subjetividad estética a la objetividad (lógica científica), a la determinación que —de acuerdo con el optimismo que define a la Modernidad— es propia, a un tiempo y sin que ello parezca plantear dificultad alguna, del pensamiento racional y de la esencia de lo real.¹³

¹³ Se trata de una línea de pensamiento que partiría de Bodmer y Breitinger que, pasando por Baumgarten, llegaría a Mendelssohn, y sintonizaría en el plano artístico con la “época del sentimiento” que eclosiona en el *Sturm und Drang* (cfr. Beck 1969). Es evidente que se está forjando aquí el tránsito de la concepción representativa del arte propia del siglo XVIII a la expresiva del XIX en los términos en que, por ejemplo, las caracteriza Abrams: cfr. Abrams 1975. De modo paralelo a lo señalado en la nota previa se hace ahora patente que esta evolución del “modelo representativo” al “expresivo” sólo es crucial en relación con el pensamiento del siglo XVIII alemán y no lo es en efecto para comprender la reflexión estética inglesa ni francesa. Aun cuando los orígenes de la estética francesa moderna estén también atravesados por las dificultades que plantea el racionalismo, ni siquiera en el contexto del cartesianismo del siglo XVII operan representación y expresión como contrarios excluyentes. En este marco, por ejemplo, Charles Le Brun entiende el *dessein* (diseño), que corresponde a la disposición proporcional o armónica de los elementos de la obra, esto es, a lo que en ella testimonia la presencia de *la razón* o del espíritu, de lo otro de la materialidad de la obra asociada por su parte al “colorido”, como la dimensión que hace posible a un tiempo la *expresión* adecuada de las pasiones y el reconocimiento de *la representación* como tal representación (cfr. Becq 1994, pp. 67 y ss.). Y tampoco en la teoría estética del siglo XVIII, en la que la recepción del empirismo inglés —con la consiguiente influencia del papel ganado tanto por la imaginación (piénsese en Hobbes y Locke) como por el sentimiento (piénsese especialmente en Shaftesbury)— en un contexto intelectual donde el racionalismo mantenía su fuerza generó sin duda un clima de debate y evolución, y las controversias en general se plantearon en torno al dilema representación-expresión: incluso autores como el abad Granet o Desfontaines, que asumen todavía el ideal de la “imitación” (de la naturaleza o de las reglas que en ella se muestran en su imperturbabilidad) no lo contraponen al de la creación poética. Antes bien, como dice A. Becq en relación con el primero de ellos, “la ‘verdad’ tiende a significar menos conformidad con la realidad que coherencia poética” (Becq 1994, p. 401).

Ahora bien, está claro que esta estrategia no podía desembocar más que en la rotunda separación de la esfera estética de la epistemológica, y esta consecuencia es precisamente la que Kant asienta de forma definitiva y sistemática —de acuerdo con premisas racionalistas que, no obstante, desbordan y redeterminan el racionalismo precedente— en su *Crítica del Juicio*.¹⁴ Aunque su posición no sea la de un contrawolfiano defensor del “sentimiento”, entiendo que afirma la autonomía del ámbito estético porque asume rotundamente su directa vinculación al sujeto y, ciertamente, con un sujeto nítidamente diferenciado del que él mismo determinó en su *Crítica de la razón pura* como sujeto del conocimiento, como la fuente de la objetividad (del conocimiento), como el *Verstand* que constituye el espacio (trascendental) de los conceptos (Kant 1790, § 33).

En efecto, el procedimiento por el que Kant gana la autonomía de lo estético consiste en expulsar el concepto de este ámbito. El juzgar estético kantiano no descansa ni se fundamenta en la unidad de regla (conceptual) alguna que pudiese ordenar la multiplicidad sensible para introducir la objetividad, para constituir *objetos*, sino únicamente en la concordancia no fijada o en el libre juego de las facultades *del sujeto*, de la imaginación y el entendimiento (Kant 1790, § 9).¹⁵ El juicio de gusto

E incluso, en la segunda mitad del siglo, un autor racionalista como Diderot, manteniendo la noción del “ideal” de lo bello y concediendo a la vez a la imaginación creadora un papel absolutamente central, se vuelve contra la “bella naturaleza” por cuanto pudiera llevar a entender el arte como destinado a “copiar” una existencia real ya dada; es decir, se opone tajantemente a toda concepción del arte como *mera* representación o simple reproducción (*cfr.* Beck 1994, pp. 534–535). Se estaba gestando en definitiva, y en parte también gracias al reconocimiento de lo social o convencional —frente a la eterna “naturaleza”— que llevaban a cabo autores como Condillac o Montesquieu, la idea de una razón creadora o poética que no se opondría ni al sentimiento (a expresar) ni al artificio de los signos (convencionales) y cuyo representar se alejaría en todo caso cada vez más del supuesto de una realidad reglada de forma universal y eterna según las leyes del intelecto y la naturaleza.

¹⁴ Por lo demás, esta emancipación del ámbito estético conlleva también —y no sólo en Kant— su independencia respecto de la esfera moral. No resulta extraño que si el arte deja de ser un mero medio destinado a copiar la verdad de lo real testimonianando su adecuación a los conceptos, deje también de estar destinado a formar hombres “racionalmente” buenos, deje de pretender poder terciar en su sometimiento a la ley moral (de la razón). En el caso concreto de la estética kantiana, es de todos modos bien conocida la problematicidad de la relación que mantiene con la moral, en ocasiones tan estrecha que parece poner en peligro la autonomía de lo estético. Sobre la relevancia de este vínculo, *cfr.* Trías 1990; y para una defensa cabal de su autonomía que sin embargo no lo ignora, véase Martínez Marzosa 1987.

¹⁵ A partir de esto Labrada defiende que la estética kantiana se caracteriza justa-

no es, pues, un juicio determinante, sino reflexionante, y esto significa exactamente que la unidad (que en el juzgar determinante, siendo conceptual, está dada de antemano e, imponiéndose a la multiplicidad sensible, posibilita juicios objetivos) es aquí sólo buscada, de modo que la universalidad que le corresponde —la que nace de semejante unidad— no puede tener tampoco más ser que el de una pretensión o un *desideratum*. Es decir, dada la ausencia de concepto, de una regla externa que “sujete” el caos “meramente subjetivo” de la sensibilidad a la unidad del objeto (a lo objetivo o intersubjetivamente válido), que unifique así las dos caras del sujeto de forma *determinada*, la universalidad de los juicios estéticos no podrá ser objetiva, sino únicamente subjetiva (Kant 1790, § 6).

La *Crítica del Juicio* se nos descubre, pues, como el suelo sobre el que se habrá de asentar todo el esfuerzo posterior por dignificar el ámbito estético, como el punto de partida de esa conquista progresiva de su reconocimiento que ha culminado en la afirmación extrema de la independencia de la ley estética en las vanguardias artísticas que arrancan de Baudelaire. Y resulta ya evidente que esta trayectoria emancipatoria es impensable al margen de la disociación de arte y objetividad, es decir, que este divorcio constituye su condición de posibilidad. Es en este sentido en el que Adorno se refiere al camino recorrido por lo estético en la Modernidad como a un proceso de progresiva espiritualización que alcanza su *maximum* en su propio tiempo.

Ahora bien, como ya se insinuó, él entiende este estado de cosas como una situación de crisis que amenaza con aniquilar el arte mismo: “El arte nuevo de la espiritualización impide, como quiere la cultura banal, seguir manchándose con lo verdadero, lo bello y lo bueno” (Adorno 1970, p. 144 [130]). La autonomía de la obra de arte no lo libera únicamente de su relación con lo verdadero y lo bueno, con las categorías a las que el sistema wolffiano lo subordinaba, sino también de su relación con lo bello mismo.¹⁶ Si éste es el diagnóstico de Adorno, no nos podrá extrañar que vea en la teoría kantiana y en la tesis que

mente por fundamentar el juicio estético únicamente en el sujeto, por afirmar que en la fuente de tal juzgar (a diferencia de lo que ocurriría en el juicio teórico o moral) nada trasciende a la subjetividad. *Cfr.* Labrada 1990.

¹⁶No se trata de que Adorno considere la belleza el rasgo esencial por el que se hubiera de definir la teoría estética —antes bien, es este punto uno de los que critica a Hegel (*cfr.* Adorno 1970, pp. 82 [74 s.])— pero en todo caso, en el marco de su comprensión dialéctica de lo estético, no está dispuesto a renunciar al “momento” de lo bello.

establece la autonomía de la esfera estética el germen de un proceso de decadencia.

La teoría estética adorniana, por lo tanto, no parece oponerse a Kant de una manera meramente accidental ni parcial. Su urgente reivindicación de “libertad para el objeto” y su insistencia en el carácter auto-trascendente del arte nacen justamente de su reacción contra el giro que la *Crítica del Juicio* ha impreso a la comprensión de lo estético, y por lo tanto contra el “significado” esencial del pensamiento estético kantiano, esto es, contra la afirmación de la autonomía del dominio estético que depende directamente del supuesto de su independencia respecto de la esfera del concepto y, así, de acuerdo con el propio Kant, respecto de toda objetividad. Si la exigencia de reconocer el carácter objetivo del arte se puede considerar capital y motora en la *Teoría estética* de Adorno, es posible entonces entender incluso la obra entera como el fruto de su repudio del pensamiento estético kantiano.

En efecto, la *Teoría estética* está plagada de críticas al “subjektivismo” y al formalismo de Kant, al modo en que la expulsión del concepto y de la objetividad del espacio estético lo despojaron de todo contenido y al modo en que este vaciamiento hizo posible que el “criterio del arte” no consistiese finalmente en nada más que en su adecuación a la forma del sujeto, que no fuese más que subjetivo. Refiriéndose a la necesidad de enmendar la estética kantiana, Adorno dice: “Lo bello ha de ser algo más que un jardín, por lo que no puede ser algo meramente *formal*, que proviene de funciones *subjetivas* de intuición, sino que su fundamento hay que buscarlo en el objeto” (Adorno 1970, p. 523 [467]). Los múltiples lugares de la obra que hablan en este sentido pretenden en última instancia hacernos reparar en que la postura kantiana no da cabida legítimamente ni a la pretensión de verdad del arte ni a la reivindicación de su relevancia histórica.¹⁷ Pensando ahora en la importancia que para Adorno tiene el poder crítico del arte, su desacuerdo con la estética kantiana resulta perfectamente inteligible: el reconocimiento de tal poder descansa precisamente en la aceptación de la relación de lo estético —tanto de la obra de arte como de la experiencia estética— con la verdad y con la realidad, aceptación que no resulta legítima desde ninguna posición que lo comprenda como un espacio meramente subjetivo.¹⁸

¹⁷ La pureza del espacio estético no sólo lo divorcia del conjunto de los fenómenos que constituyen la *Natur*, sino que, efectivamente, no se ve tampoco cómo la variable histórica podría intervenir en ese libre juego de las facultades del sujeto *transcendental* que constituye el juzgar estético.

¹⁸ Esta crítica se enlaza directamente con la gadameriana: sin relación con el conocimiento, lo estético kantiano pierde todo peso y poder “reales” (*cfr.* Gada-

Por ello, tanto la tesis kantiana de la autonomía de lo estético como su radicalización en el mundo contemporáneo, serían en realidad —a pesar de haber nacido de un impulso contrario a la ortodoxia ilustrada— cómplices de la Ilustración, de la “ideología” que sirve al dominio del ámbito teórico sobre el estético, y al de la firme identidad del sujeto racional sobre la experiencia estética.¹⁹ El reconocimiento kantiano de un juzgar estético como tal y, por lo tanto, de una subjetividad propiamente estética —independiente del sujeto del saber y del actuar— se deja integrar perfectamente en la administración del mundo que la razón moderna lleva a cabo, se acomoda fácilmente al diseño de arrinconar lo estético en el espacio de las ilusiones meramente subjetivas (Adorno 1970, p. 77 [70–71]).²⁰

mer 2001, pp. 139 y ss.). Por eso es relevante indicar que, no obstante, ciertas posiciones, como la de Villacañas, ven en la disociación kantiana la condición que abre la posibilidad de pensar una nueva relación entre sujeto y naturaleza que, a diferencia de la teórica, presidida por los intereses científicos, nacería justamente del desinterés, y que finalmente podría procurar así un lugar para la crítica. Está claro que para Adorno, en cambio, la crítica no nace nunca del *mero* desinterés. *Cfr.* Villacañas 1990b.

¹⁹ Para Adorno, la teoría estética de Kant es cómplice, de hecho, del arte burgués, hedonista y formal del siglo XVIII. *Cfr.* Adorno 1970, pp. 496 y s.; 502 y s. [444 y s.; 449 y s.].

²⁰ Hemos de consignar en todo caso que existen defensas de la estética kantiana que no se limitan a señalar en qué sentido la autonomía (respecto del interés teórico) también es condición de la crítica, sino que niegan el propio subjetivismo de Kant: haciendo pie en el reconocimiento kantiano del “momento natural” (no subjetivo ni consciente ni voluntario) de lo estético, Huhn y Bubner, por ejemplo, sostienen que en esta estética se da también el reconocimiento del momento objetivo: *cfr.* Bubner 1989 y Huhn 1997. Por mi parte, he de confesar que considero que la posición kantiana entraña una complejidad que aquí —por razones de espacio y de unidad argumental— no he explicitado. No se trata de que el modo en que lo natural y lo nouménico intervienen en el juicio estético (especialmente en el sublime) obligue a afirmar la presencia del “objeto” como tal —en términos kantianos— en el mismo, pero sí es cierto que invita a pensar el sujeto de este juzgar como una instancia que, despojada de la autonomía de una sólida unidad, se trasciende a sí misma (y que podría abrir así también lo estético a lo otro de sí). Y es patente que, explorada desde este ángulo, la estética kantiana se deja reubicar en un lugar que la desmarcaría, al menos parcialmente, del Idealismo (e incluso del propio enfoque criticista) para aproximarla a planteamientos “posmodernos” tales como el del mismo Adorno: *cfr.* Pérez 2009. En todo caso, esta interpretación trasciende sin duda la letra kantiana, mientras que la lectura, ciertamente más simple, aquí presentada, es también más fiel a ella.

4. Adorno y el trascenderse del arte hegeliano

Hegel había reaccionado ya contra el subjetivismo y el formalismo de la estética kantiana más de un siglo antes que Adorno.²¹ De hecho, el pensamiento estético hegeliano también se puede comprender a partir de la repulsa del subjetivismo estético de Kant. Para él, como para Adorno, el momento objetivo es esencial al arte. Y, de hecho, la razón última del respeto que Adorno expresa hacia la estética hegeliana proviene de esta coincidencia.²² La concepción hegeliana, en la medida en que entiende el arte como una expresión del absoluto, es decir, de un todo previo al momento meramente subjetivo, integrador a la vez de subjetividad y objetividad, asume también necesariamente la objetividad del arte: tampoco él puede pensarse al margen del objeto, tampoco el arte puede fundamentarse unilateralmente en el momento subjetivo (en cuanto aislado de su otro).

Por una parte, la “definición” del arte que constituye el punto de partida de sus *Lecciones sobre estética*, la que dice que el arte es la “apariciencia de la idea” (Hegel 1842, p. 151 [85]), ya se hace cargo de su dimensión “material”: la apariencia se refiere efectivamente a la exterioridad que es en lo artístico irreductible, a lo “estético” en su sentido estrictamente etimológico: al carácter sensible. Y sólo por esto, por su compromiso con la materialidad, con la cambiante exterioridad, se entiende que el arte pensado por Hegel se reconozca afectado también por el tiempo, es decir, se reconozca histórico. El arte hegeliano constituye efectivamente, como momento del “Espíritu absoluto”, uno de los modos en los que un pueblo logra “comprenderse”, esto es, saberse o elevarse a la conciencia de sí. De aquí que resulte intrínsecamente ligado a la realidad humana, a lo que el propio Hegel denomina “espíritu objetivo”: a la objetivación de la libertad espiritual o humana en la “constitución” (objetiva) de un pueblo y en la facticidad de la historia.²³

²¹ Cfr. Hegel 1802, pp. 323 y s. [pp. 80 y ss.]; Hegel 1830, § 41; Hegel 1842, “Erster Teil”/ “Primera parte”.

²² Adorno mismo reconoce estar de acuerdo en este punto con Hegel: cfr. Adorno 1970, p. 523 [467 y s.].

²³ Las *Lecciones sobre estética* de Hegel se estructuran en tres partes: a la primera, centrada en el “ideal” del arte, siguen dos partes que piensan el arte en la variedad procesual de sus formas (según las diferencias que emanan de su historicidad), y en la variedad material de sus tipos (según las diferencias que surgen según el material en que se conforme). En la medida en que las *Lecciones* se constituyen como una filosofía del arte, de acuerdo con el pensamiento especulativo, el concepto de su objeto, el del arte, como señala Cordua, sólo se puede ganar en el desarrollo total de la obra, de modo que en principio el tiempo y el material resultan, en efecto,

Del hecho de constituir un modo del absoluto saberse del Espíritu proviene también que el arte conforme a un tiempo una auténtica expresión de la verdad, una forma primordial de conocimiento. En efecto, el arte no sólo goza de la verdad propia de todo momento del sistema, del despliegue del absoluto, de la verdad que corresponde a toda expresión del todo hegeliano, sino que, además, en cuanto configuración del absoluto ya devenido espíritu y, ciertamente, espíritu absoluto, expone la verdad (del todo) de una forma máximamente adecuada. Dicho de otro modo: el arte constituye una expresión del espíritu cuya determinación esencial consiste en el saberse *como tal*, en saberse destinado a procurar el encuentro perfecto, absoluto, del espíritu consigo mismo. Dicho aún de otro modo: porque el espíritu está cabe sí o se (re-)conoce absolutamente en el arte, el ser del arte radica precisamente en exponer la verdad absolutamente.²⁴

Así que, siguiendo lo hasta aquí expuesto, diríase que Hegel está mucho más cerca de la posición adorniana de lo que lo pudiera estar Kant. Su comprensión del arte parece recoger incluso los dos sentidos esenciales de la objetividad que Adorno reclama para lo estético: la objetividad de la realidad empírica e histórica y la del conocimiento, la de aquello que encierra un contenido de verdad.

Parece, pues, que, en la medida en que reconoce la objetividad de lo estético, en que supera como Adorno la asociación de lo estético con el espacio meramente subjetivo, cabría esperar que Hegel se hubiera hecho cargo también de ese potencial que lo estético encierra y que lleva a Adorno a exigir que la voz de la obra de arte sea atendida; es decir, que se hubiera percatado de su capacidad para reflejar y trascender la realidad, para convocar un pensamiento crítico. Efectivamente, llegados aquí se ha hecho patente que, para Adorno, la capacidad crítica del arte sólo es pensable si él mismo, en su propio ser, por una necesidad inmanente, trasciende sus propios límites (hacia lo real y hacia el pensar) y asume así su relación con el objeto de su crítica. Y es indudable que el arte hegeliano, en la misma medida en que desborda la esfera puramente subjetiva, se desborda a sí mismo (como esfera autónoma y autárquica): no sólo remite necesariamente a la realidad material y a la objetividad socio-histórica, sino que, también en cuanto forma del saber absoluto, resulta integrado en el movimiento dialéctico que atramonta momentos internos del propio concepto de lo artístico: *cf.* Cordua 1979, pp. 151 y ss.

²⁴ En las *Lecciones* leemos a menudo expresiones como ésta: “de modo que el arte es lo que presenta la verdad en modo de configuración sensible para la conciencia [...]” (Hegel 1842, p. 140 [78]).

viesa las tres configuraciones del espíritu absoluto, solamente es entre la religión y el pensamiento, ya siempre en el camino hacia la filosofía, ya siempre llamando al pensamiento.²⁵

Ahora bien, es sabido que el sistema hegeliano ni da cabida al (verdadero) arte en el mundo moderno, en el mundo en el que precisamente Adorno lo reivindica por su contenido de verdad, ni tampoco le asigna un potencial crítico en el único mundo en el que lo considera, esto es, en la Grecia clásica. El auténtico arte, el “arte ideal”, lejos de traer a la luz discordancias, se caracterizaba fundamentalmente por la serenidad, esto es, por exponer una realidad externa que es tal como debe ser, por exponer la perfecta armonía de apariencia e idea, de realidad y pensamiento y, por ello mismo, en el momento (moderno) en que el pensamiento se desvele como movimiento (conceptual), en el que su expresión en el aparecer (sensible) ya no pueda ser en la quietud de ninguna forma presuntamente rotunda y eterna, el arte dejará de ser tal, dejará de ser una forma del conocimiento verdadero.²⁶ La tesis hegeliana relativa a la muerte del arte —“El arte es cosa del pasado” (Hegel 1842, pp. 25 [13 y s.])—, la que lo circunscribe definitivamente al clasicismo antiguo, nos coloca, pues, en la dirección adecuada para ganar una comprensión ajustada de la infinita distancia que, finalmente, como ya se anticipó, separa a Adorno del pensamiento estético hegeliano.

Para Hegel, el arte es cosa del pasado porque lo propio del presente, del mundo moderno, es la filosofía: la expresión teórica, ni religiosa ni estética, de lo absoluto.²⁷ Y, como es sabido, la filosofía es plena o verdaderamente como sistema o Ciencia, esto es, en la forma que le presta

²⁵ *Cfr.* Hegel 1842, pp. 143 y s. [80]; Hegel 1830, §§ 562 (nota), 563.

²⁶ En la determinación del ideal artístico, Hegel sostiene que el presupuesto básico de su consecución es el contexto de un mundo que mantenga, como sólo lo hizo Grecia, la unidad indivisa de sustancialidad y subjetividad, de dioses y hombres, de individuo y todo ético: *cfr.* Hegel 1842, pp. 236 y ss. [133 y ss.]. Y es especialmente en la escultura griega donde tal reconciliación “aparece”: *cfr.* Hegel 1842, p. 232 [131]. De acuerdo con ello, mientras que Hegel sitúa el ideal del arte en el clasicismo y ve en el arte moderno, “romántico”, su decadencia, Adorno se distancia del ideal clásico así comprendido —como aparición de la unidad de las oposiciones— y aprecia en el arte moderno precisamente la falta de transparencia, la opacidad que resulta de la profundización en la fractura entre los opuestos y que posibilita la crítica: *cfr.* Adorno 1970, pp. 138 y s. [125], 146 y ss. [131 y ss.].

²⁷ En todo caso se ha de hacer constar que la interpretación de esta tesis es todavía una cuestión controvertida: frente a autores como Lypp, que defienden que Hegel encontraría el “ideal” del arte en cierta Modernidad, en formas artísticas que se hacen cargo de la “superación” de la sustancia, que reflejan la desrealización de lo finito en cuanto verdad del mundo moderno, otros entienden que, para Hegel,

el pensamiento del propio Hegel. En efecto, el sistema hegeliano es la verdad que corresponde al mundo moderno porque expone adecuadamente el movimiento del concepto en cuanto configuración moderna, verdad última, del Espíritu absoluto.

Así se hace claro que, en el caso de Hegel, el desbordamiento de lo artístico hacia la filosofía es posible (y necesario) porque —en las antípodas de la disociación kantiana de juicio estético y concepto— el arte encuentra en el otro conceptual precisamente *su verdad auténtica y definitiva*. No solicita simplemente un diálogo (bidireccional) con la reflexión, no siente sencillamente la necesidad de renunciar a su pureza para adentrarse en un medio extraño y entablar una relación que lo enriquezca, sino que se trasciende necesariamente hacia el pensamiento para desaparecer en él, para hacer dejación de su propio ser, de su naturaleza estética.²⁸ El transitar de lo estético al pensar es en Hegel un movimiento por el que la verdad del arte, el contenido de verdad, logra trascenderse a sí mismo sin perderse, pero es también un movimiento por el que el arte como tal —el ser estético de dicho contenido— resulta definitivamente “superado”, reducido. La plenificación del arte en *la relación* con la filosofía sólo se da como la disolución del arte en el pensamiento, como la superación de la naturaleza estética, del ser sensible, por parte del concepto devenido absoluto.²⁹ Y esto, a su vez, es así porque el contenido de la verdad ha revelado por fin ser de naturaleza conceptual y porque, en consecuencia, solamente está verdaderamente, absolutamente, cabe-sí, *zu Hause*, en el elemento conceptual, en la forma filosófica, en una forma igualmente conceptual.³⁰

incluso tales formas (como la pintura neerlandesa) no pueden aspirar a expresar la forma verdadera del espíritu (es decir, el movimiento conceptual), sino únicamente el (verdadero) lugar al que resulta destinado lo falso, la falsa finitud, una vez que el espíritu es plenamente (en la teoría): *cfr.* Lypp 1990; Teysedre 1974, pp. 46 y ss.; Cordua 1979, pp. 38 y ss.

²⁸ Adorno mismo juzga que de este modo Hegel traiciona el método dialéctico: *cfr.* Adorno 1970, pp. 115 y ss. [104 ss.] (también la p. 82 [74]).

²⁹ En este sentido afirma Teysedre —sin hacer por ello una lectura “simbolista” de la estética hegeliana— que el arte hegeliano está ya siempre trascendido por su verdad. El autor destaca así que el “concepto” es en verdad ya siempre, y por esto puede incluso dudar de que haya habido jamás una realización perfecta del ideal artístico, un arte que en la forma expresase *perfectamente* el contenido (conceptual): *cfr.* Teysedre 1970, pp. 77–82.

³⁰ Como señala Bubner, el carácter pasado del arte en Hegel es indisoluble de la misma posibilidad de su aprehensión conceptual, de la posibilidad de que Hegel haga una filosofía del arte, y de la superación del arte en la filosofía. Bubner distingue a partir de aquí la estética hegeliana no sólo de la adorniana, sino también

La *Teoría estética* de Adorno es, pues, simplemente impensable desde el planteamiento hegeliano: toda ella obedece al esfuerzo por hacer sitio en el pensamiento a lo estético como tal, por hacerse cargo de la condición propia del arte *qua* arte, por tomar lo estético como estético. Por eso, la razón de que el arte haya de trascenderse hacia la teoría estriba para Adorno en que mediante este transitar, el arte, lejos de resultar superado, podrá cumplir precisamente su condición (estética).³¹ Adorno exige del arte que salga al encuentro del concepto porque le presupone al pensamiento la misma heteronomía, porque el transitar de lo estético al pensar que él concibe conlleva la salida del concepto hacia lo estético: la reflexión necesita tanto de la expresión como ésta de aquella. En resumen: la afirmación de la heteronomía del arte en virtud de la cual se vincula a la objetividad conceptual nace en Adorno del reconocimiento de la irreductibilidad de la alteridad: lo sensible y el concepto se encuentran por su diferencia y para asumir su diferencia. Para Hegel, en cambio, la misma afirmación proviene de la absoluta soberanía del movimiento circular del concepto, de ese movimiento que cancela toda auténtica alteridad.³²

Por lo demás, resulta ahora también claro que la verdad que Hegel le atribuye al arte, incluso si nos ceñimos al “arte ideal”, no es equiparable en sentido alguno al contenido de verdad que Adorno le asigna, es decir, que el sentido en el que el arte (ideal) constituye para Hegel una forma de conocimiento objetivo no es equiparable al sentido en el que Adorno le atribuye un valor cognitivo. El contenido de verdad del arte es para

de la heideggeriana: mientras la de Hegel sostiene un concepto de verdad que es filosófico y en verdad ajeno a la realidad del arte, la noción de verdad de las estéticas contemporáneas privan a la filosofía de la posibilidad de aspirar a la autarquía y abren el camino para que el arte mismo le ayude a aclarar su verdad: *cfr.* Bubner 1989. Conviene consignar que a esta lectura de Hegel se oponen, especialmente en las últimas décadas, autores que, como Žižek, interpretan la superación del arte en la filosofía ya no como la superación de la ficción en la razón-real, sino antes bien como la de una ficción no suficientemente sofisticada en otra más sutil (el arte sería para Hegel, en efecto, sólo un momento, pero la ficción —el Arte en el sentido en el que hoy lo entendemos— habría sido ya para él la Verdad (última)): *cfr.* Žižek 2001, cap. 2, pp. 50–55.

³¹ El arte encuentra en la teoría su contenido de verdad porque la reflexión misma está inscrita en su ser o devenir: *cfr.* Adorno 1970, pp. 506 y s. [453], 515 y s. [460 y s.].

³² El concepto y la reflexión (segunda) que Adorno reivindica (y asume como momento de lo estético mismo) se distingue claramente del concepto hegeliano en la medida en que éste elimina todo lo “incomprensible”: *cfr.* Adorno 1970, pp. 46 y s. [42 y s.]. Para más sobre la relación dialéctica *negativa* (y no hegeliana o afirmativa) que Adorno establece entre pensamiento y estética, véase Gómez 1985.

Hegel solamente espiritual y, por ello, en última instancia, conceptual: el arte es verdadero porque en él la apariencia está perfectamente sometida a la idea, porque se ha purificado, se ha negado, hasta no ser nada más que un lugar para la idea, es decir, el arte ideal es verdadero *a pesar* de su carácter estético.³³ Para Adorno, en cambio, el arte posee un contenido de verdad justamente en virtud de su ser estético: precisamente por esto la reflexión necesita de él y por eso ella misma no podrá nunca agotarlo.

Además, el hecho de que Hegel no haya hecho justicia a la objetividad cognitiva del arte como tal delata inmediatamente que tampoco se la haya hecho a su objetividad material e histórica. En efecto, ni siquiera en el arte ideal cabe decir que la dimensión material del arte, su ser “aparente”, goce de más verdad que aquella que gana de adecuarse al contenido ideal, a la forma del espíritu (absoluto), es decir, la que gana al sacrificar su ser, al negarse como materialidad.³⁴ El “modo” estético como tal, la exterioridad sensible y material, no es el de la verdad, y por eso cuando el contenido de verdad que el arte encierra se encuentra consigo o se sabe, deviene por fin libre en el mundo moderno; seguir expresando la verdad estéticamente supondría en realidad desmentirla.

De forma paralela, tampoco en el arte ideal la temporalidad quedaba reconocida en más medida que aquella en la que se suspendía: el clasicismo griego constituyó un arte verdadero porque negaba ya la historia —aun cuando, siendo arte, siendo en el elemento sensible, no lo pudiera hacer con la sutileza y la contundencia del movimiento del pensar (moderno)—, porque prometía la superación del tiempo, porque era capaz de generar esta “ilusión”: la ilusión que la Modernidad (filosófica) cumpliría.³⁵

En este sentido observamos que Hegel tampoco percibió verdaderamente en el arte griego el modo en que éste enviaba más allá de su quietud “ideal” a su mundo y a la historia, al conflicto que a lo real, a

³³ El “idealismo” propio de la teoría estética hegeliana se hace especialmente patente en ciertos lugares de sus *Lecciones*: véase, por ejemplo, Hegel 1842, p. 132 [74]; y p. 140 [78].

³⁴ El arte es verdadero, es espíritu absoluto, solamente en tanto la apariencia *lo es realmente de la idea*: *cfr.*, por ejemplo, Hegel 1842, pp. 206–207 [117]. Para la autonegación de la “apariencia” propia de lo estético en lo estético “ideal”, véase Cordua 1979, p. 31.

³⁵ El verdadero arte, el arte ideal o griego, encuentra en efecto su forma paradigmática en la escultura, en la calma que expresa la forma artística más “sustancial”, más inmediata, menos consciente de la mediación que supone el tiempo (del espíritu), menos espiritual: *cfr.* Hegel 1842, p. 232 [131].

la exterioridad, le es inherente, y que por lo tanto no puede tampoco decirse que haya reconocido la objetividad material de lo estético. Ya se ha dicho: la verdad del arte no proviene en Hegel del encuentro de lo absoluto, de la unidad del sujeto (absoluto) con su otro, sino de la capacidad del espíritu mismo para, aun antes de saberse espíritu, movimiento espiritual, imponerse sobre su otro, mirar a través de él reduciendo su diferencia, y expresar su propia unidad de forma inmediata y sustancial.³⁶ Y si ni los materiales ni las condiciones sociales e históricas del mundo clásico pueden imponer realmente su ser al contenido “ideal” es porque la necesidad de su facticidad procede en última instancia de la de la idea, de la necesidad del despliegue espiritual: porque no son un verdadero otro del espíritu —un otro que no pueda claudicar en la afirmación de su ser—. Ni la materia ni la historia constituyen la verdad del arte (ideal) porque pertenecen únicamente a su aparecer, y el aparecer está destinado a desaparecer con el advenimiento de la transparencia (conceptual).³⁷

Llegados aquí no extraña ya que, en distintas ocasiones, Adorno se aplique a mostrar detenidamente el modo en que, en efecto, la estética de Hegel, a pesar de presentarse en primera instancia como una reacción al pensamiento estético del siglo XVIII, culmina en realidad el subjetivismo y el formalismo propios de la Ilustración que en Kant se habían hecho definitivamente expresos. La mera comprensión de su propia filosofía del arte como una teoría *de lo bello*, el simple hecho de determinar lo bello (y *no* lo feo) como la categoría definitoria de la esfera estética, delata para Adorno el compromiso de Hegel con el dominio de la forma y del sujeto, con el trabajo que la Modernidad ha asumido para desentenderse de lo material, de lo objetivo o diferente (de la identidad moderna).³⁸ Y al exponer el proceso de progresiva espiritualización del arte que lo conduce desde sus orígenes hasta su

³⁶ Ciertamente, en la tragedia griega la sustancia comienza a saberse, la inmediatez a demostrarse como mera ilusión, el tiempo (de la acción y del conflicto) a comparecer, pero, precisamente porque la tragedia aún es arte (ideal), la sustancia (absoluta) y su reposo acaban por restablecerse en el *zugrunde gehen* de las historias particulares de los héroes, de la historia: *cfr.* Hegel 1842, pp. 522–527 [857–859]; Hegel 1807, pp. 348–353 [570–576].

³⁷ Sobre el reconocimiento por parte de Adorno del momento de la “apariencia”, véase Adorno 1970, pp. 154 y ss. [139 y ss.], esp. p. 159 [143]. Es interesante constatar el modo en que también Heidegger insiste en la pertenencia del aparecer al ser para reabrir la pregunta metafísica que la “metafísica de la presencia”, consumada en el pensamiento de Hegel, acaba por olvidar. *Cfr.* Heidegger 2003, pp. 94 y ss.

³⁸ *Cfr.* Adorno 1970, p. 82 [74] y s.

actual cosificación, Adorno es también muy claro respecto del papel desempeñado por el espíritu hegeliano: lo espiritual (o subjetivo) estético —que en todo caso constituye para Adorno un momento esencial de lo artístico—, al ser nombrado por Hegel como *Geist*, deviene identidad absoluta, deja de ser *un* momento para convertirse en la única verdad del arte, y hace así de su verdad una verdad unívoca y “deducible del sistema”: el “atributo estético de la plurivocidad” resulta perfectamente sacrificado (Adorno 1970, p. 140 [127]).

En resumen, la adopción hegeliana de esa heteronomía del arte que lo envía más allá de sí mismo se ha desvelado como una estrategia para su cancelación, y el reconocimiento de su objetividad por el que parecía resultar vinculado a la verdad y a la facticidad de lo real ha mostrado ser inauténtico, falso. Es patente, pues, que si Adorno se distancia de la teoría estética kantiana porque, amputando a lo estético su relación con el conocimiento y con el mundo histórico, lo convertía en una instancia meramente subjetiva, y así no hacía justicia a su fuerza denunciatoria, no tendrá más remedio que marcar claramente también su distancia respecto de Hegel: tampoco desde la estética hegeliana cabe legitimar el poder crítico del arte, precisamente porque tampoco en ella se da un verdadero reconocimiento de su relación con la verdad y con lo real.

Si la estética kantiana establecía una distancia tal entre el ámbito estético y el conocimiento (moderno) que el lenguaje del primero resultaba despojado de toda auténtica significación, si la posibilidad de la crítica estética se diluía porque la distancia respecto de la Modernidad y su fundamento era excesiva, la cercanía que Hegel sienta entre el momento del arte y la subjetividad moderna, racional y conceptual, la cercanía que prometía para el arte el reconocimiento de su poder, es tal que lo vuelve también imposible. Es, en verdad, antes que cercanía, subsunción: el arte no dialoga con el concepto, sino que se hunde en él (*zugrunde geht*).

Recordemos ahora muy brevemente que ya en nuestra presentación del problema reconocíamos que Adorno no sólo cuestiona el mundo moderno desde la reivindicación del reconocimiento del arte, de lo estético como tal, sino que además comparte con este mundo, con su proyecto, y en especial con su configuración idealista, el compromiso con el ideal emancipador, con la tarea de la libertad. Más aún, insistíamos en que su ejercicio crítico sobre la razón ilustrada nace de este compromiso y que, por lo tanto, su reivindicación del arte y de su capacidad transformadora sólo proviene del reconocimiento de que su voz es esencial en ese trabajo emancipador, de la afirmación de su intrínseca relación con la libertad. De aquí y de ningún otro lugar nace para

Adorno su dignidad. Tanto para Adorno como para Hegel la verdad y la libertad son indisociables, pero la verdad del arte hegeliano es en realidad una anticipación insuficiente de la verdad (conceptual), y su potencialidad emancipadora, su papel en la conquista de la libertad, no consiste más que en facilitar la perfecta autonomía del concepto, la superación de cualquier límite que se le imponga desde fuera, su absoluta libertad —libertad que, en cuanto absoluta, conlleva la opresión del otro (del pensar)—. En cambio, la verdad del arte no es para Adorno una verdad “preconceptual”, sino simplemente estética, y su potencial emancipador, lejos de servir a la soberanía del pensamiento, proviene precisamente de su capacidad para dialogar con él sin dejar de afirmarse en su ser peculiar, estético, de su capacidad para dialogar con la razón y con su mundo poniendo a la vista precisamente sus límites, su dependencia.

Por lo tanto, desde la perspectiva adorniana podría decirse que ni Kant ni Hegel, en la medida en que no permiten legitimar desde su pensamiento el poder crítico de la realidad estética —ya sea entendida como una dimensión (de la experiencia o del ser) de la razón trascendental que hace posible todo lo que es, ya sea como la forma artística en la que se expresa el espíritu absoluto—, reconocen el verdadero vínculo que la liga a la libertad y que, por ello mismo, no pueden hacer justicia a su dignidad.

5. Adorno frente al idealismo: la objetividad de lo estético y la finitud de la subjetividad

Al relacionar el distanciamiento de Adorno respecto de Hegel con su propia crítica a la estética kantiana comprendemos el sentido fundamental de su rechazo tanto de la autonomía del arte, y del pensamiento que le corresponde, como de su reivindicación de la objetividad del arte.

Tanto el subjetivismo estético kantiano como el objetivismo estético hegeliano son rechazados porque, al reducir el uno el arte (y la naturaleza bella o sublime) finalmente a la mera experiencia subjetiva y al considerar el otro una anticipación insuficiente de la auténtica verdad (del sujeto absoluto esclarecido filosóficamente), acaban ambos por revelarse cómplices del dominio del sujeto constituido por la razón ilustrada, esto es, de ese sujeto del conocimiento conceptual o de la ciencia que no admite en realidad otra forma de verdad que no sea la conceptual ni otra comprensión de la libertad que la que la equipara a su propio dominio, al dominio del concepto o de la razón sobre lo

real. Ambos, pues, resultan cómplices del imperialismo de un sujeto unificado y soberano en virtud de su carácter conceptual y racional, del sujeto de la Modernidad.

El énfasis puesto por Adorno en el momento objetivo del arte, énfasis que deniega al ámbito estético la autarquía definitiva que pretendían concederle las vanguardias de su época, supone que el sujeto estético, el de la experiencia estética, no sólo “sale de sí”, sino que nunca está “cabe-sí”.³⁹ Pero significa sobre todo que, en este (estético) estar fuera de sí, el sujeto *en general*, y ya no sólo en cuanto sujeto confinado en la experiencia estética (la cual siempre corre el riesgo de ser considerada meramente “subjética” y resultar arrinconada por ilusoria), topa con su verdad. Así que la reivindicación adorniana que nos ocupa ha de entenderse sobre el trasfondo de una concepción general de la subjetividad como una entidad que sólo es verdadera en la medida en que va más allá de sí, en que entra en relación con su otro, desde una concepción del sujeto, pues, que le niega los atributos esenciales con los que la tradición ilustrada lo había caracterizado: la unidad y la autonomía.

Dije ya en el apartado anterior que, mientras que para Hegel el trascenderse del arte en la filosofía no conlleva el movimiento inverso, este transitar es indisoluble en Adorno de la vuelta del concepto hacia lo estético entendido como su otro: no es sólo el arte, sino también el pensar en general lo que ha de renunciar a la pretensión de una perfecta autonomía.⁴⁰ Esta diferencia ilustra en primera lugar la distancia que separa la dialéctica hegeliana (o “afirmativa”) de la adorniana (o “negativa”), pero en este momento nos resulta útil por la luz que arroja sobre la subjetividad pensada por Adorno: para él tampoco el sujeto del conocimiento (conceptual) podrá encontrar su verdad mientras permanezca meramente “cabe-sí”, es decir, también éste necesita de su otro para llegar a ser verdaderamente lo que es.⁴¹ No hay, pues, ninguna

³⁹ La “definición” hegeliana de la libertad del *Geist*, es decir, del auténtico sujeto, como “ser-cabe-sí-en-lo-otro-de-sí”, puede verse en Hegel 1830, § 382.

⁴⁰ Sobre la relación bidireccional que se establece en Adorno entre pensamiento y arte, véase Gómez 1985.

⁴¹ En relación con el modo en que la dialéctica negativa de Adorno se refleja en su pensamiento estético para alejarlo del hegeliano se puede recordar su tratamiento de la relación entre lo bello y lo feo en cuanto que asume que sirve la estructura básica de la relación dialéctica entre todos los pares de categorías opuestas de la esfera estética. Se trata para él de una relación doble en el sentido de que ambos términos pueden provenir o ser generados a partir de su otro, en el de que ninguno de ellos puede detentar un lugar originario. Y en este punto aclara que la dialéctica hegeliana “se detiene” por cuanto en realidad aísla lo bello como el *uno* que procura la identidad del arte y que posee, además, un dominio tal que le permite dar cabida

dimensión de la subjetividad que sea estable y autónoma en sí misma, no hay nada en ella que la pueda convertir legítimamente en una instancia perfectamente sólida, “fundamental”; nada, pues, que pueda constituir al sujeto como Uno o Principio. La naturaleza conceptual del espíritu, del sujeto hegeliano, en cuanto movimiento capaz de integrar la contradicción sin perder la unidad de su *telos*, es en cambio garante de su carácter fundamental.⁴²

Es precisamente este punto el que desmarca definitivamente a Adorno de toda concepción idealista. En efecto, si —tal como se mostró en el apartado anterior— el significado de su defensa del momento objetivo en el ámbito estético no es en absoluto equiparable al de la afirmación hegeliana de la objetividad del arte, ello se debe finalmente a que el sujeto hegeliano, el espíritu que se expresa en la obra de arte pero que sólo se siente absolutamente en casa en el elemento de la teoría, es *uno*, y, ciertamente, el uno al que se puede reconducir toda determinación, incluida la objetividad. O, dicho de otro modo, se debe a que, a la postre, el autoextrañamiento del sujeto hegeliano no es más que una eficaz estrategia en la tarea de erradicación de la alteridad; a que su autonegación sólo acaba redundando en la aniquilación de sus impurezas, de lo que en él todavía no pueda ser verdaderamente sujeto, espíritu, de aquello que aún no se corresponda perfectamente con su concepto o su ser; es decir, se debe a que —como tal autonegación— se trata de una mera “apariencia” destinada en realidad a la negación de su otro.

Y cuando Adorno se vuelve contra Kant también lo hace, en última instancia, por aquello que incluso en su pensamiento estético delata generosamente a lo otro de sí (a lo feo en este caso), mientras que la suya rechaza la prioridad de cualquier momento —momento que, como primario o unificador, sólo puede ser finalmente el de la unidad o la identidad—. El verdadero reconocimiento de la alteridad entraña para Adorno, pues, la aceptación de que el vínculo entre los extremos de las dicotomías no puede constituirse en ningún caso en una relación de dominio. *Cfr.* Adorno 1970, pp. 74–97 [68–88].

⁴² Por supuesto, es indudable que la noción misma de “fundamento” resulta re-determinada en el pensamiento hegeliano, pues ya en la época de Frankfurt Hegel gana la conciencia de que lo uno o el absoluto sólo puede pensarse en su relación con la finitud, de modo que en los escritos de Jena, tanto en la *Diferencia entre los sistemas de filosofía de Fichte y Schelling* (Hegel 1801) como en *Fe y saber* (Hegel 1802), se expresa ya la idea de que la instancia que “fundamenta” no puede ser en ningún caso al margen de las determinaciones “fundamentadas” (*cfr.* Hegel 1801, Hegel 1802). Sin embargo, ello no obsta para que esta instancia ejerza sobre sus diferencias el dominio de un principio unificador (véase la caracterización que hace Marzoa del planteamiento hegeliano, idealista —en contraposición al kantiano y hölderliniano—, al llamarlo “genético” en Martínez Marzoa 1992).

la solidez de un sujeto firmemente unificado. Efectivamente, cuando asocia, por ejemplo, el juicio estético pensado por Kant al hedonismo (y consiguiente subjetivismo) del arte dieciochesco, no lo hace porque entienda que el sujeto estético kantiano sea un sujeto empírico, capaz únicamente del “agrado”, sino precisamente porque su experiencia (trascendental y no empírica) no es más que *placentera*, no nace sino únicamente de la *unificación armónica* de las facultades.⁴³ Es decir, porque el sujeto estético (al menos en cuanto sujeto del juzgar de lo bello) está plácidamente reconciliado consigo mismo, porque desconoce la violencia de la alteridad que, no obstante —y aun cuando sea únicamente bajo la forma del concepto (del sujeto), de un modo inofensivo— comparece en la experiencia cognoscitiva en cuanto cargada de objetividad, en los juicios determinantes del sujeto de la ciencia.

La estética de Adorno es, pues, radicalmente antiidealista porque no comparte ninguna concepción unitaria de la subjetividad, porque no se deja comprender dentro de la tradición que en todo caso encuentra en el sujeto el principio de toda experiencia y todo juicio: si el sujeto adorniano está ya siempre más allá de sí es porque está radicalmente escindido, desgarrado entre sí mismo y su otro, porque es, por lo tanto, finito y, en consecuencia, incapaz de dar cuenta de la síntesis del juzgar (sea cognitiva o estética) por sí solo.

Si el arte constituye para Adorno un lugar especialmente adecuado para la crítica (de la razón y el mundo modernos) no es, pues, porque procure una experiencia “excéntrica” a un sujeto que, por lo demás, goza de una saludable unidad. Si así fuera, de acuerdo con la ideología ilustrada, el arte —a modo de vocación del sujeto— podría seguir sirviendo finalmente al afianzamiento de tal unidad. No: el arte tiene un auténtico poder crítico porque posee un contenido de verdad que arranca al sujeto de la ilusión de su unidad para confrontarlo con su otro, para recordarle la irreductibilidad de la alteridad, para mostrarle en definitiva la fisura que lo constituye. El exceso constitutivo del arte, el hecho de que, por su naturaleza estética, esto es, espiritual a la vez que sensible, obliga a reconocer, contra lo que sostiene Hegel, la relación del concepto del sujeto con la objetividad de la exterioridad material, y, contra Kant, la relación de la sensibilidad subjetiva con la objetividad del concepto, expone la verdad del sujeto en general como la *relación* de sujeto y objeto. Haciéndose cargo de la objetividad, de

⁴³ Sobre la asociación adorniana de la estética de Kant al hedonismo del arte del siglo XVIII, véase Adorno 1970, pp. 496 y s. y 502 y s. [444 y 449]. Y para confirmar su conciencia de que el planteamiento kantiano no era en ningún caso empirista, véanse las pp. 23 y s. [22].

la suya y de la de su sujeto, expresa en definitiva la finitud del lado subjetivo.

6. *La estética de Adorno o el otro de la estética idealista*

En este sentido cabe caracterizar la concepción estética de Adorno como trágica. En la medida en que asumamos que una visión trágica es toda aquella que da por irreductible lo otro del sujeto, de la conciencia y la voluntad, y que acepta, por lo tanto, el ser trágico del hombre en cuanto que está destinado a fracasar en su empeño por reducir la amenaza de ese otro, tendremos que asumir también el carácter trágico de la concepción de la subjetividad de Adorno.⁴⁴ Y además, en la medida en que afirma que en el ámbito estético esta (trágica) verdad —que no tiene un alcance meramente antropológico sino claramente ontológico— se expresa de forma especialmente perspicua, resulta también patente que atribuye tanto a la obra de arte como a la experiencia propiamente estética un carácter igualmente trágico.

La obra de arte confronta efectivamente al sujeto moderno con la verdad de su finitud y, en este sentido, con su tragedia. Y es capaz de esto porque ella misma es trágica, porque en ella misma se libra la indecible batalla entre sujeto y objeto, entre concepto y sensibilidad, entre libertad y necesidad o, en términos más adornianos, entre expresión y construcción, es decir, el enfrentamiento que describe la propia estructura de la subjetividad, aquel en el que ésta encuentra, pues, su propia verdad.⁴⁵ De ahí la perpetua ambivalencia de la obra de arte, su condición necesariamente paradójica e incluso contradictoria o, de

⁴⁴ A grandes rasgos, esta concepción de lo trágico no sólo puede ser adscrita a pensadores “posmodernos” como Nietzsche y Heidegger, o al propio Steiner cuando trata de identificar lo trágico como un rasgo definitorio del mundo antiguo e impensable en el moderno, sino que se puede retrotraer hasta la propia elaboración de la tragedia en el pensamiento y la literatura alemanes de principios del siglo XIX. Aun cuando de lo dicho hasta aquí se puede inferir que, en general, asumo que la conceptualización propiamente idealista sirve a la postre a la neutralización de lo auténticamente trágico, es posible señalar momentos en esta misma tradición en los que la tragedia parece rehabilitada en toda su pureza: recuérdese, por ejemplo, la última carta de las *Philosophische Briefe* de Schelling, donde se hace patente que la heroicidad de Edipo proviene precisamente de asumir la tragedia del sujeto, esto es, la imposibilidad tanto de reducir al objeto, al no yo, como de acallar la pretensión de absoluta libertad inherente al yo (*cfr.* Schelling 1795–1796, “Carta décima”).

⁴⁵ A este rasgo característico del arte adorniano se apunta al hablar de su cualidad dialéctica, a la relación entre sus momentos, a su vez, al hablar de relación de dialéctica negativa. Al interpretar, tal como aquí hago, que tal relación no descansa en nada más que en una fisura, señalo simplemente que ese carácter “negativo” no

nuevo en términos más adornianos, su carácter “negativo”. La negatividad propia del arte impide, en efecto, que cualquiera de sus momentos devenga absoluto, detente el dominio definitivo, y garantiza así su potencial crítico, la irreductible persistencia de un afuera de cualquier posible totalidad.

Y de ahí también el vínculo esencial que Adorno desvela entre arte y sufrimiento: si el arte sólo es tal en la medida en que pone ante la mirada del sujeto sus propios límites, entonces no puede dejar de frustrar su más propia aspiración, a saber, la necesidad del yo de afirmar su ser (el no ser objeto) o su ley (la ley que para ser tal, para regir, ha de negar la necesidad de toda otra ley, la necesidad de lo que no es sujeto).⁴⁶ La obra expresa la afirmación del sujeto a la vez que ejerce violencia contra él, hace justicia a un tiempo a la ley del sujeto y a la “libertad al objeto”. Pero la relación de lo estético con el sufrimiento no se cifra meramente en que la obra haga violencia a la presunta autonomía y soberanía del sujeto racional moderno; en que, negando su carácter absoluto, humille su saber; en que nos hiera en cuanto presuntuosos sujetos del conocimiento científico, sino también en que da voz al sufrimiento que experimentamos como víctimas de la tiranía de ese sujeto, es decir, en que expresa también el dolor de lo que en nosotros hay de objeto, de lo que en nosotros ha acallado la voz de la razón ilustrada. Insistamos: es el propio sujeto el que es finito, el que para Adorno está constituido por la lucha irresoluble entre los opuestos. La obra solamente se hace cargo de esta escisión y, precisamente porque se hace cargo de ella plena y no unilateralmente, expone también el sufrimiento que ella conlleva.⁴⁷

Por último, se ha de señalar que es también de su ser conflictivo de donde proviene su carácter intrínsecamente temporal. En efecto, la relación de lo estético con la historia no consiste para Adorno en que la obra de arte esté simplemente inscrita en el sucederse del tiempo, sino

refiere a nada menos que a un ser propiamente trágico. Huelga indicar entonces la cercanía que con ello gana también la estética adorniana respecto de la heideggeriana, de aquella que liga el pensar y el poetizar en el ser en cuanto *polemos* y en el *ser-ahí* en cuanto ente doblemente pavoroso, esto es, trágico: *cfr.* Heidegger 2003, pp. 57 y ss., 136 y ss.

⁴⁶ *Cfr.* Adorno 1970; por ejemplo: pp. 35 [32 y s.], pp. 512 y s. [458 y s.].

⁴⁷ Resulta ahora fácil medir la distancia de Adorno respecto de la concepción hegeliana de lo estético. El arte de Hegel niega definitivamente el sufrimiento, es el arte de la serenidad. Como su propia comprensión de la tragedia evidencia, el arte auténtico no sólo es sereno, sino que incluso está destinado a restablecer la serenidad una vez que entra en peligro y demuestra así la posibilidad de reducir la amenaza que la diferencia o la alteridad suponen para la razón (sustancial).

en que ella es en sí misma “proceso”, en que ella misma está atravesada por el tiempo, en que no conoce el reposo. La obra es radicalmente temporal; el dinamismo le es inmanente o se constituye como un artefacto vivo, porque su tiempo es el de la lucha de los contrarios que constituyen al ser y al sujeto; porque su dinamismo es también el del enfrentamiento entre el tiempo (lineal) y la eternidad, entre el instante efímero y la suspensión del paso del tiempo; porque en este sentido es previa al tiempo (de la Historia) o porque en ella el tiempo se está negando eternamente.⁴⁸

Esta presentación de la estética de Adorno, en la medida en que, al destacar el respeto que ella expresa por lo otro del sujeto, por la libertad del objeto, ha enfatizado su distancia con respecto a la totalidad de la tradición propiamente moderna, puede producirnos cierta extrañeza respecto de algunas tesis o posturas adornianas que precisamente este trabajo tomó como punto de partida, a saber, su compromiso con la libertad (en cuanto ideal propiamente moderno), su reconocimiento del conocimiento conceptual (como forma del saber moderno) y la relación que su reivindicación del ámbito estético guarda en todo caso con su fidelidad al proyecto moderno (tomado, en sentido amplio, como proyecto emancipador). En efecto, he insistido desde el principio en que, para Adorno, el arte gana su dignidad precisamente a partir de su relación con la libertad y con la verdad. Ahora bien, llegados aquí, hemos de preguntarnos: ¿en qué sentido son estas afirmaciones compatibles con una estética (y una ontología) radicalmente trágica?⁴⁹

Pues bien, una vez superada la primera impresión de extrañamiento, se puede atisbar coherentemente de qué modo “la modernidad” de la teoría estética adorniana resulta revisada. En primer lugar, respecto de la relación del arte con la libertad, conviene recordar que cuando Adorno atribuye a la obra la “promesa de felicidad” como un rasgo esencial no se está refiriendo a otra cosa que al modo en que ella expone la necesidad de totalidad, en que afirma una identidad. En ella está presente ciertamente una apariencia de unidad, la idea de una

⁴⁸ *Cfr.* Adorno 1970, esp. pp. 262 y ss. [235 y ss.]. La cercanía a Heidegger se hace especialmente patente en este punto y, por ello, también su común forcejeo con el trascendentalismo: el tiempo no puede ser devorado por la Historia de Hegel, se ha de conservar un lugar para una temporalidad previa a la Historia, pero —a la vez— ese lugar no puede entenderse en ningún sentido como un más allá: ni de la relación de los momentos subjetivo y objetivo en Adorno, ni de la facticidad del ser-en-el-mundo en Heidegger.

⁴⁹ Sobre el carácter antitrágico de la metafísica moderna, véase Steiner 2001, esp. pp. 9–13.

totalidad organizada que promete la reconciliación de los contrarios, es decir, la libertad tal como ha sido determinada en la culminación de la Modernidad, en esa Modernidad que, sin dejar de hacerse cargo de las pretensiones del sujeto, y con el fin de satisfacerlas, atiende por un momento a su otro y diseña la pacífica y respetuosa libertad que resulta de reconocer el vínculo con ese otro, con el objeto. Pero su carácter quebrado —la negación de toda unidad definitiva, de la misma promesa de felicidad— forma parte de la obra en la misma medida en que ese momento lo hace.⁵⁰

Tal conjunción no se ha de entender como la renuncia a la posibilidad de la libertad, sino como la afirmación de una nueva comprensión de la libertad, de la libertad como ejercicio crítico, como gesto emancipador que consiste en medir la felicidad prometida con la realidad objetiva. El papel emancipador del arte es esencial porque la promesa de felicidad se expone como tal promesa, como lo que (aún) no es, porque hace justicia a la necesidad de (el anhelo de) unidad a la vez que expone el no ser de tal unidad. La obra de arte afirma un mundo que no coincide con el real y lo hace constar. Su vínculo con la libertad se traduce en su ser necesariamente crítico, en constituirse en testimonio de la distancia que separa lo que es de lo que podría ser. La auténtica crítica exige, pues, hacerse cargo de lo que niega la unidad (del sujeto), el anhelo de absoluto, esto es, dejar también en libertad al otro del sujeto, dejar ser al objeto que recuerda la finitud de la subjetividad, a la realidad que niega la reconciliación. Así, de nuevo, el concepto mismo de libertad, haciéndose cargo de su determinación idealista, se aleja de ella para acercarse a la noción de libertad propia de una concepción trágica: la comprensión de la libertad como aceptación de la tragedia de la finitud.⁵¹

⁵⁰ Cfr. Adorno 1970, pp. 14–27 [13–27].

⁵¹ Y de nuevo resuenan aquí las concepciones de Nietzsche y de Heidegger de la libertad y de la tragedia, el vínculo entre ambas establecido por ellos. Es inevitable recordar, por un lado, la comprensión nietzscheana de la libertad como aceptación de la necesidad del eterno retorno, de esa idea que niega definitivamente la identidad del yo (moderno), y, por otro, la idea heideggeriana de que sólo en la medida en que el *Da-sein* reconozca su pertenencia al *Sein*, su estar, pues, ya siempre trascendido, podrá ganar su autenticidad, de que sólo en la anticipación de la muerte, en la resolución que afirma la finitud, cabe conquistar la libertad. Es inevitable recordar a un tiempo el desenmascaramiento nietzscheano de todo arte como arte trágico y la exigencia heideggeriana de *dejar ser* a la obra, de liberar a la obra en el atento escuchar que se somete a su ley, que se hace cargo así de los límites del yo.

Por último, en cuanto a la relación del arte con el conocimiento, habrá que admitir que el carácter ambivalente, resquebrajado y sufriente de la obra, lo que hemos caracterizado como su ser trágico, no puede anular su relación con el concepto. La obra, en efecto, remite por sí misma al elemento conceptual, convoca al pensamiento, de tal modo que, como ya se ha dicho, sólo a través de esa “reflexión” conquista plenamente su ser. Pero, una vez más, su fidelidad a la escisión de los opuestos, a la verdad de su contraposición, la obliga a marcarle también sus límites al concepto, a poner coto a sus pretensiones en el mismo momento en que lo solicita. De manera que, efectivamente, el arte se trasciende hacia el pensamiento, expresa su dependencia de la filosofía; pero su contenido de verdad, precisamente por constituir la verdad tanto del elemento conceptual (subjetivo) como del material (objetivo), por hacer justicia al enfrentamiento del que nacen ambos extremos, a aquel que constituye tanto a la obra como al sujeto, si se quiere, al ser, no es meramente conceptual. La verdad estética es, en cuanto exposición de la tragedia de la verdad, previa al concepto y previa al material de la obra, un más allá de ambos que, no obstante, lejos de sustentarlos, se constituye únicamente como el campo de lucha en que ambos se acercan y se separan, en el que ellos mismos se delimitan.

Si tenemos ahora en cuenta por un momento la senda que ha tomado el arte contemporáneo, resultará fácil constatar la penetración con la que el pensamiento de Adorno escuchaba la objetividad histórica y artística de nuestro tiempo. En efecto, el arte contemporáneo ha abandonado definitivamente los modelos de la “representación” y la “expresión” y con ello se ha distanciado definitivamente tanto de la concepción tradicional de la verdad *qua* correspondencia como de la de la libertad como autonomía individual. Tal abandono está, además, asociado a un acercamiento progresivo a un modelo que bien se podría caracterizar como “productivo”, esto es, determinado fundamentalmente por ese “hacer” propio de la *performance* que, por una parte, religa la obra a su contexto social e histórico para cuestionar los límites mismos del espacio reservado tradicionalmente al arte y para enfrentarnos a las contradicciones de nuestro tiempo sin resolverlas, y que, por otra, constituyéndose como un ejercicio que ya no excluye la reflexión, que se vuelve sobre sí a la vez que sobre lo real, cuestiona tanto su propio carácter artístico o su propia autonomía como la dicotomía entre verdad y ficción. Pues bien, si el arte ha optado así por trascender su propio ámbito para cuestionar las dicotomías fundamentales sobre las que se asentaba tanto la filosofía como el pensamiento estético propios de la Modernidad, resulta inevitable sospechar que la teoría estética

de Adorno, en perfecta coherencia con su contenido, ha trascendido también su propia esfera, el elemento del pensar, y se ha “encontrado” por fin con un arte que, sabedor de su propia negatividad, se esfuerza heroicamente por empuñarla.^{52*}

BIBLIOGRAFÍA

- Abrams, M.H., 1975, *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica*, trad. Melitón Bustamante, Barral, Barcelona.
- Adorno, Th.W., 1970, *Ästhetische Theorie*, en *Gesammelte Schriften*, tomo 7, Suhrkamp, Fráncfort del Meno. Cito también la traducción de Jorge Navarro: *Teoría estética*, en *Obra completa*, vol. 7, Akal, Madrid, 2004. Indico primero la página del texto alemán y entre corchetes la de la versión castellana.
- , 1931, “Die Aktualität der Philosophie”, en *Gesammelte Schriften*, tomo 1, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1973, pp. 325–344. [Versión en castellano de J.L. Arantegui Tamayo: *Actualidad de la filosofía*, Paidós, Barcelona, 1991.]
- Adorno, Th.W. y M. Horkheimer, 1944/1947, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, en *Gesammelte Schriften*, tomo 3, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1981. Cito según la traducción de Juan José Sánchez: *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Trotta, Madrid, 1994.
- Beck, L.W., 1969, *Early German Philosophy. Kant and His Predecessors*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.).
- Beccq, A., 1994, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680–1814*, Éditions Albin Michel, París.
- Bubner, R., 1989, *Ästhetische Erfahrung*, Suhrkamp, Fráncfort del Meno.
- Cordua, C., 1979, *Idea y figura*, UPRED, Editorial universitaria, Puerto Rico.
- Domenach, J.-M., 1969, *El retorno de lo trágico*, trad. de Ramón Gil, Península, Barcelona.

⁵² Una discusión de la posibilidad del retorno de lo trágico en los tiempos “pos-modernos” se encuentra en Domenach 1969. En todo caso, si se asume que el pensamiento de Adorno hace justicia a tal forma de arte, no resulta tan arriesgado afirmar que excede la estética moderna incluso si ésta se considera en la amplitud que le reconoce, por ejemplo, Ch. Menke cuando distingue en su propio seno una línea que, para sostener la autonomía del ámbito estético, lo concebiría como un discurso legítimo y autónomo dentro del espacio de la razón, y otra que defendería su soberanía en virtud precisamente de su carácter “excesivo” y de su rebeldía respecto de la razón (cfr. Menke 1997). Es justamente esta nítida oposición entre arte y razón, que subyace en ambas corrientes, lo que la teoría de Adorno y el arte de nuestro tiempo parecen dejar atrás.

*Este trabajo fue realizado en el marco del Proyecto de Investigación “Filosofía del Lenguaje, de la Lógica y de la Cognición”, que financió el Ministerio de Educación y Ciencia (Consolider-C HUM2006–08236).

- Eagleton, T., 1990, *The Ideology of the Aesthetic*, Blackwell Publishing, Oxford.
- Gadamer, H.-G., 2001, *Verdad y método*, 9a. ed., trad. Ana Agud y Rafael de Agapito, Sígueme, Salamanca.
- Gómez, V., 1985, *Pensar el arte que piensa. Hegel y Adorno*, Episteme, Valencia.
- Hegel, G.W.F., 1842, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, en *Werke in zwanzig Bänden*, tomo 13, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1970. Cito también la traducción de Alfredo Brotóns: *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid, 1989.
- , 1830, *Enzyklopädie der Philosophischen Wissenschaften III*, en *Werke in zwanzig Bänden*, tomo 10, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1970. Cito también la traducción de Ramón Valls Plana: *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Alianza, Madrid, 1997.
- , 1807, *Phänomenologie des Geistes*, en *Werke in zwanzig Bänden*, tomo 3, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1970. Cito también la traducción de Manuel Jiménez: *Fenomenología del espíritu*, Pre-Textos, Valencia, 2006.
- , 1802, “Glauben und Wissen” en *Jenaer Schriften 1801–1807*, en *Werke in zwanzig Bänden*, tomo 2, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1970. Cito también la traducción de Vicente Serrano: *Fe y saber*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000.
- , 1801, “Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie”, en *Jenaer Schriften 1801–1807*, en *Werke in zwanzig Bänden*, tomo 2, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1970. Cito también la traducción de M. del Carmen Paredes: *Diferencia entre los sistemas de filosofía de Fichte y Schelling*, Tecnos, Madrid, 1990.
- Heidegger, M., 2003, *Introducción a la metafísica*, 5a. reimpresión, trad. Ángela Ackermann, Gedisa, Barcelona.
- Huhn, T., 1997, “Kant, Adorno and the Social Opacity of the Aesthetic”, en T. Huhn y L. Zvidervaart, *The Semblance of Subjectivity. Essays in Adorno's Aesthetic Theory*, Cambridge University Press, Cambridge, Mass./Londres.
- Kant, I., 1790, *Kritik der Urteilskraft*, en *Kant's Gesammelte Schriften*, tomo 5, G. Eimer, Berlín, 1913. Hago uso de la traducción de M. García Morente: *Crítica del Juicio*, Espasa-Calpe, Madrid, 1991.
- Labrada, M.A., 1990, *Belleza y racionalidad. Kant y Hegel*, EUNSA, Pamplona.
- Lypp, B., 1990, “Idealismus und Philosophie der Kunst” en H.F. Fulda y R.P. Horstmann (comps.), *Hegel und die Kritik der Urteilskraft*, Klett-Kotta, Stuttgart.
- Martínez Marzoa, F., 1992, *De Kant a Hölderlin*, Visor, Barcelona.
- , 1987, *Desconocida raíz común*, Visor, Barcelona.
- Menke, Ch., 1997, *La soberanía del arte*, trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Visor, Madrid.
- Pérez, B.M., 2009, “La verdad está en juego. Adorno, Kant y la estética”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, no. 26, pp. 237–272.
- Steiner, G., 2001, *La muerte de la tragedia*, trad. E.L. Revol, Azul, Barcelona.
- Schelling, F.W.J., 1795–1796, *Cartas filosóficas sobre dogmatismo y criticismo*, trad. Edgar Maragat, Abada, Madrid, 2009.

- Teyssedre, B., 1974, *La estética de Hegel*, trad. Alfredo Llanos, Siglo Veinte, Buenos Aires.
- Trías, E., 1990, “Ética y estética (Kant, Wittgenstein, Hegel)”, en Villacañas 1990a, pp. 107–128.
- Villacañas, J.L. (comp.), 1990a, *Estudios sobre la Crítica del Juicio*, Visor, Madrid.
- , 1990b, “Naturaleza y razón: Kant filósofo del clasicismo”, en Villacañas 1990a, pp. 13–74.
- Žižek, S., 2001, *Enjoy Your Symptom!*, 2a. ed., Routledge, Nueva York.

Recibido el 22 de mayo 2011; aceptado el 29 de septiembre de 2011.