

La verdad está en juego: Adorno, Kant y la estética*

Truth comes into play: Adorno, Kant and Aesthetics

Berta M. PÉREZ

Dpto. de Filosofía
Facultad de Filosofía
Universitat de València
berta.perez@uv.es

Recibido: 17-11-2008

Aceptado: 26-01-2009

Resumen

Este trabajo parte de la constatación del carácter central que en la reconoci-
miento adorniano de lo estético tiene la rehabilitación de su vínculo al conocimien-
to y a la verdad. Se reconstruye así la crítica de Adorno a la teoría estética kantiana
desde su rechazo de la separación que Kant estableció entre el ámbito estético y el
epistemológico. Esta crítica, que acusa a la estética kantiana de subjetivista, se
retrotrae finalmente a la insatisfacción de Adorno respecto al enfoque trascenden-
tal, en tanto que no dialéctico. En este punto deviene patente la necesidad de deter-
minar la especificidad de su propia comprensión de lo estético y de la dialéctica.
Sorprendentemente se descubre entonces una inesperada cercanía entre su posición
y la de la misma estética kantiana que permite reconocer en ésta última ciertos ras-
gos que desbordan el propio sistema crítico hacia el planteamiento adorniano. Pero

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación “Filosofía del Lenguaje, de la Lógica, y la Cognición” que financia el Ministerio de Educación y Ciencia (Consolider-C HUM2006-08236). Quiero agradecer al Institut d’Estudis Catalans de Barcelona la posibilidad que me dio de presentar una primera versión de este escrito y, más en especial, los comentarios al respecto que en aquella ocasión me hizo el Prof. Manuel García-Carpintero. Quiero consignar también lo mucho que me han ayudado en la clarificación de mis opiniones las discusiones de la Estética de Adorno en el contexto del seminario sobre la obra que dirige el Prof. Julián Marrades en la Universitat de València. Y, finalmente, quiero dar las gracias al propio Julián Marrades y a Edgar Maragat por sus observaciones a una versión previa.

esta cercanía prueba también la immanencia y legitimidad de la (ambigua) crítica de Adorno a Kant y, de resultas, el carácter insatisfactorio de la determinación kantiana del conocimiento y la verdad.

Palabras clave: autonomía estética, sujeto estético, dialéctica negativa, objetividad, finitud, estética contemporánea.

Abstract

This paper departs from the verification of the centrality that, in Adorno's recognition of the aesthetic field, the rehabilitation of its bond to knowledge and truth has. Adorno's criticism to the Kantian aesthetic theory is, this way, reconstructed starting from his dismissal of the separation, established by Kant, between the aesthetic and the epistemological fields. This criticism, which accuses the Kantian aesthetics of subjectivism, is finally taken back to Adorno's dissatisfaction regarding the transcendental approach, for not being dialectic. At this point, the need of determining the specificity of his own understanding of the aesthetic and dialectics becomes apparent. Surprisingly it is then discovered an unexpected proximity between his position and the one represented by the Kantian aesthetics itself, a proximity that let recognize in the latter some features which go beyond the limits of the Critical System towards the Adornian approach. But this proximity proves also the immanence and legitimacy of the (ambiguous) Adornian criticism to Kant, and, as a result of this, the unsatisfactory quality of the Kantian determination of knowledge and truth.

Keywords: aesthetic autonomy, aesthetic subject, negative dialectic, objectivity, finiteness, contemporary aesthetics.

“La estética tiene que renunciar al concepto de gusto, en el cual la pretensión del arte a la verdad se dispone a acabar miserablemente”,
T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 509/455.

1. Presentación del problema

Es bien sabido que uno de los lugares prioritarios desde los que, a partir de mediados del xix, se viene tomando pie para hacer frente a la tiranía de la Modernidad, de su sujeto y de su saber, es el del arte. Se asume que la continuada humillación a la que la razón moderna ha sometido lo estético en general culminó

con la filosofía del arte de Hegel cuando sentenciaba que el arte ya sólo era “cosa del pasado”¹. Desde Kierkegaard y Nietzsche hasta Heidegger y Adorno, todo el pensamiento contemporáneo ha librado la batalla contra Hegel y la batalla contra el dominio de la teoría sobre lo estético como si de una única lucha se tratara². Aunque la crítica afecta, pues, a la Modernidad en general, es un hecho, sin embargo, que desde esta perspectiva se ha retornado a menudo a Kant, dando la espalda a Hegel, en busca de claves contramodernas con las que afrontar la crisis actual de la razón occidental. En concreto, su tesis de la finitud de la razón (moderna) ha animado a esperar una lucidez de su visión de las deficiencias de la Modernidad capaz de iluminar nuestro presente. Se entiende además que este pensar contemporáneo, post-moderno, encuentre también entre dicha tesis y la afirmación kantiana de la autonomía del ámbito estético una sintonía que vendría a confirmar su cercanía respecto a nosotros. No necesita ulterior aclaración, en efecto, que muchos de aquellos “post-modernos” que, convencidos de los derechos del arte, se han aplicado en poner al descubierto las limitaciones del absoluto hegeliano, las fisuras del sistema de su “ciencia”, se confiesen deudores de la ganancia kantiana de un lugar propio para lo estético.

Tanto en Kierkegaard como en Nietzsche, tanto en Dilthey como en Gadamer, tanto en Heidegger como en Adorno, la vuelta a lo estético es, pues, indisoluble de una crítica –más o menos explícita– al modelo moderno del saber, a las pretensiones de la teoría. Lo estético es el Otro de la “ciencia”³.

Aquí situados puede resultar entonces chocante la insistencia de la *Teoría estética* de Adorno en el peso de la ciencia y la técnica en la producción artística. Ya en

¹ Hegel (1842), pp. 13 s. (la traducción de A. Brotóns, a la que me atengo en general, dice en realidad “algo del pasado”. El alemán de Hegel dice, en todo caso, “ein Vergangenes”).

² En una clara alusión a Hegel que invierte su tesis relativa a la muerte del arte dice Adorno: “Hoy no se puede imaginar otra figura del espíritu: el arte ofrece su prototipo” (ÄT, p. 136/123).

³ La reivindicación, por ejemplo, de Gadamer de la autonomía del saber de las “ciencias del espíritu” sólo se entiende, efectivamente, sobre el trasfondo del reconocimiento del carácter incommensurable de cierto tipo de experiencias respecto a la ciencia moderna y a su método, esto es, respecto al único saber reconocido como auténtico desde *El discurso del método* hasta la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, respecto al saber servido por la razón moderna. Y estas experiencias que se resisten a toda lógica, necesariamente opacas a sus conceptos, encuentran su paradigma en la experiencia estética: “El que en la obra de arte se experimente una verdad que no se alcanza por otros caminos es lo que hace el significado filosófico del arte, que se afirma frente a todo razonamiento. Junto a la experiencia de la filosofía el arte representa el más claro imperativo de que la conciencia científica reconozca sus límites.” (Gadamer, 1960, p. 24). En el caso de Heidegger, por ejemplo, la concepción de la verdad como un acontecer, como un devenir y un combate (en el que se abre justamente el espacio en el que el ente “llega-a-ser”), explica que se encuentre en la misma esencia de la verdad una “tendencia hacia la obra” (de arte) y que se privilegie, pues, la verdad que en la obra “está en obra” frente a la propia de la ciencia, la cual, en el mejor de los casos, no puede más que construir un ámbito de la verdad en un espacio que ya hubo de ser abierto previamente, en un espacio, pues, presupuesto, en ningún caso originario. Cf. Heidegger (1935/36).

su “Introducción inicial” deja claro Adorno que el arte no sólo se ha servido de la ciencia, sino que necesita de ella y está necesariamente mediado y condicionado por ella⁴. Y, precisamente por eso, el pensamiento estético también se ha de valer de la explicación conceptual, de la mediación de los conceptos (de la ciencia):

De la comprensión no forma parte sólo la capa no explicativa de consumación espontánea, sino también la explicativa; la comprensión sobrepasa a la comprensión habitual del arte. Explicar incluye, se quiera o no, reducir lo nuevo y desconocido a lo conocido, aunque lo mejor de las obras de arte se oponga a esto.⁵

Esta constatación no es accidental. Debe ser comprendida desde la preocupación fundamental a la que obedece la obra a la que pertenece, es decir, desde el descontento de Adorno en relación a la teoría estética, al pensamiento que, en el momento en que él escribe, pretende hacerse cargo de lo estético. La “Introducción inicial” arranca del doble rechazo de la estética de Croce y de la de Lukács, pero, más en general, de la desolación que produce el desinterés que la filosofía, el pensamiento, siente por lo artístico. La decadencia del pensamiento de lo estético –ya se traduzca en la abstracción del nominalismo de Croce o en la del empirismo de Lukács, ya sea en su falta de presencia en la investigación filosófica– deriva de la asunción de una nítida y tajante separación, a la que Adorno se resiste, entre el ámbito del concepto y el de lo estético, entre el de la reflexión y el del arte. La ganancia de la absoluta autonomía para lo estético ha redundado, pues, en el olvido de la realidad de lo estético por parte del concepto: éste, embriagado de su pura plenitud, cuando se topa con la presencia del arte o bien mira a otro lado o bien lo “contempla” sin rozarlo en su ser auténtico⁶. Así que, finalmente, Adorno, uno de los más notables posthegelianos que escriben contra el dominio de la razón moderna,

⁴ “Consideraciones teóricas y resultados científicos se han amalgamado desde siempre con el arte, fueron a menudo por delante de él, y los artistas más significativos no fueron los que se asustaron por esto” (ÄT, p. 501/448). Como se verá más adelante el reconocimiento del momento reflexivo en el arte mismo es indisoluble del del momento objetivo y, por tanto, del reconocimiento también de la técnica, en tanto que producto social (cf. ÄT, pp. 56-59/52-54). Este posicionamiento aleja por sí mismo a Adorno de cualquier planteamiento postmoderno.

⁵ ÄT, p. 521/465. El repudio de la mera “comprensión” (subjética) establecida por Dilthey, y defendida por Gadamer, como el “método” propio de las ciencias del espíritu y, por tanto, también del pensamiento de lo estético en oposición a la “explicación” (objetiva) de las ciencias de la naturaleza o de la ciencia (moderna) *tout court* había sido ya confesado por Adorno un poco más arriba en esta misma Introducción: cf. ÄT, pp. 513 s./459.

⁶ Cf. ÄT, pp. 493-499/441-446. Por lo demás, el argumento de fondo por el que se retrotrae el burdo empirismo (de Lukács) a un pensamiento abstracto, la pretensión de absoluta adhesión a lo real a una ingenuidad que nace de la misma abstracción, a un pensamiento desligado, pues, en verdad, de lo real, es de raigambre claramente hegeliana: se remonta finalmente al primer capítulo de la *Fenomenología del espíritu*.

contra la “razón administradora”, desde la experiencia estética y en nombre de la experiencia estética⁷, parece volverse también contra aquel divorcio entre la ciencia y lo estético que Kant exigió ya en las postrimerías del xviii y que los posthegelianos han reafirmado una y otra vez con el fin de mantener a salvo un lugar para el arte.

Se entiende que, así las cosas, la misma “Introducción” de su *Teoría estética* empiece también por destacar aquellos aspectos en que la filosofía estética de Hegel “supera” realmente las deficiencias de la kantiana, las del pensamiento que ganó la autonomía para lo estético. En efecto, para Adorno, la conquista kantiana de la autonomía de lo estético ha pagado un precio, el divorcio entre lo estético y lo conceptual, la desvinculación de lo estético respecto al ámbito del conocimiento y la verdad, que no es en ningún caso negociable.

Así que la crítica a Kant enlaza con la crítica a la teoría estética del presente; deja ver que en realidad Adorno hace responsable a Kant de esa asunción generalizada del carácter subjetivo o irracional de lo estético que está a la base de la decadencia actual del pensamiento estético, de la falta de seriedad o del olvido con que la empresa del conocimiento, el trabajo del concepto, se relaciona con lo estético. Adorno sabe que la ganancia kantiana de la autonomía es indisociable del establecimiento de una nítida separación entre concepto y arte y que, a su vez, ambas tesis —especialmente con el *maximum* que su progresiva radicalización ha alcanzado en el siglo xx— han llevado tanto al arte como al pensamiento estético a un subjetivismo que hoy amenaza su propia existencia⁸.

En el presente trabajo se tratará de examinar la crítica de Adorno a la estética kantiana: de comprenderla y enjuiciarla a una con los elogios a la propia doctrina kantiana con los que convive. Como esta presentación ya sugiere, la ambivalencia

⁷ En la *Dialéctica de la Ilustración* el poder “castrador” de la razón ilustrada respecto a lo estético, en el sentido más amplio del término, se presenta ya cuando en el excursus sobre Odiseo explica Adorno la constitución de su yo (como sujeto racional) a partir de la violencia que él mismo hace a sus propias sensaciones, a la seducción que siente por el canto de las sirenas. Cf. Adorno y Horkheimer (1969).

⁸ Ya en el cuerpo de la obra, en su primera página, Adorno retrata así nuestro presente: “El mar de lo nunca presentado en el que se adentraron los revolucionarios movimientos artísticos de 1910 no ha proporcionado la dicha aventurera que prometía. En vez de esto, el proceso desencadenado por entonces ha devorado las categorías en cuyo nombre comenzó. Cada vez más cosas fueron arrastradas al remolino de los nuevos tabúes: por doquier, los artistas no disfrutaron del reino de libertad que habían conquistado, sino que aspiraron a un nuevo orden apenas sostenible. [...] Su autonomía [la del arte] comienza a mostrar un momento de ceguera. Este momento ha sido propio del arte desde siempre; en la era de su emancipación eclipsa a todos los demás, a pesar de (si no debido a) la ausencia de ingenuidad de la que, de acuerdo con Hegel, ya no se debe desprender. La ausencia de ingenuidad va unida a una ingenuidad de segunda potencia, a la incerteza sobre el para qué estético. Es incierto si el arte sigue siendo posible; si, tras su emancipación completa, no habrá socavado y perdido sus propios presupuestos” (ÁT, pp. 9 s./9 s.).

de la posición de Adorno frente a Kant tiene que ver con la cuestión de la relación entre el reconocimiento de la autonomía de lo estético (que, en todo caso, el propio Adorno tampoco deja de asumir) y su divorcio del ámbito del conocimiento y la verdad (que Adorno definitivamente rechaza). Así que encontrar la coherencia interna de la –en principio ambigua– lectura adorniana de Kant implicará aclarar qué forma de autonomía y qué forma de verdad atribuye Adorno a lo estético y, a la vez, preguntarse por la posibilidad de que el pensamiento kantiano pueda acoger algo así como una verdad de lo estético. En la medida en que, a su vez, esto conlleva la clarificación de sus respectivas concepciones del sujeto estético, resulta plausible esperar también de este estudio cierta clarificación del posicionamiento de ambos autores respecto al “otro” sujeto, esto es, respecto al sujeto de la ciencia moderna y a la Modernidad en general⁹.

2. La estética kantiana como culminación de una herencia contramoderna

En el espacio del pensamiento moderno en lengua alemana Wolff, como es sabido, determina en la primera mitad del xviii la filosofía como *Weltweisheit* y establece definitivamente la división moderna de la filosofía en filosofía teórica (ontología y metafísica real: teología, cosmología y psicología racional) y filosofía práctica (moral, política y economía). El saber resultante se entiende como un saber completo y articulado, es decir, como un sistema organizado sobre el suelo de la lógica, de modo que la reflexión sobre lo estético no encuentra de entrada ningún lugar en él. El talante racionalista de Wolff y, más en concreto, su equiparación del alma a una única facultad representativa –al “impetus” del alma hacia la claridad y la distinción que debe subsumir incluso a la voluntad– explica, en efecto, que cuando insinúa la posibilidad de una filosofía del arte sea para hacerla depender de la previa reducción del arte a “ciencia”, esto es, a un conocimiento teórico y válido, al conocimiento que tiene por objeto solamente lo que es medible y conceptualizable, lo que es acorde al *logos* del hombre, es decir, a la lógica¹⁰.

⁹ En este sentido el presente trabajo desarrolla una línea de investigación vislumbrada, y sólo burdamente perfilada, en las conclusiones de un estudio previo: Pérez (2003). En ese artículo, que examinaba la crítica de Hegel a la elaboración kantiana del juicio teleológico y del juicio estético, yo misma abría la posibilidad de indagar en el futuro una insospechada cercanía entre la estética kantiana y la dialéctica negativa de Adorno. Aun cuando los rendimientos que entonces se anticipaban se entendían como posibles contribuciones al problema de la libertad antes que al del conocimiento y la verdad (estéticos), espero que este escrito satisfaga en algún sentido aquellas expectativas.

¹⁰ Wolff menciona ciertos ámbitos de la estética como “saberes” (la retórica, la poetología, etc.), pero no llega a desarrollarlos ni articularlos. Lewis White Beck –a quien, por lo demás, sigo en el breve recordatorio que a continuación presento de los tópicos de la teoría estética prekantiana– ofrece en su obra ya clásica sobre el pensamiento alemán preidealista una breve y clara exposición de la organización del sistema wolffiano y de sus límites. Cf. Beck (1969).

En este espíritu, ya en 1730, el wolffiano J. Ch. Gottsched escribió el *Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen* intentando reducir el gusto a entendimiento, el arte a ciencia. Como asumía el arte francés –burgués, académico y reglado–, el clasicismo del XVII y XVIII en general, también él consideraba que el arte es imitación, pero si la imaginación –la facultad que imita al reintegrar sensaciones ya ausentes en nuevas relaciones– se sometiera al principio de no contradicción, a la lógica (de la razón), entonces el arte no sólo resultaría razonable y conforme a la realidad (que, como para Descartes y para todo moderno ortodoxo, es racional, lógica), sino también apto para enseñar y educar. El poeta –lo mismo que el filósofo o, en general, el teórico– debería convertirse a un tiempo en maestro moral.

Pero más decisivo que el contenido de esta obra lo fue para el futuro el escrito con el que en 1740 la prologaron dos críticos literarios de Zurich, J. J. Bodmer y J. J. Breitinger: aunque también ellos wolffianos, abrirían, sin embargo, la “época del sentimiento” (la de Klopstock y la de Lessing) frente al clasicismo burgués. De acuerdo con Wolff, seguían entendiendo la imaginación desde la facultad representativa, como la fuerza representativa en tanto que vuelta a la producción artística, pero, distinguiéndola por su dimensión creativa y espontánea, insistiendo en su capacidad para explorar y exponer mundos posibles, pusieron las bases para el cuestionamiento de su sumisión a la lógica y a la realidad. Y, por la misma razón, abrieron la puerta al reconocimiento de la experiencia del artista (en general, del sujeto de la experiencia estética) en detrimento del de las reglas universales y puras que asumía el clasicismo como única fuente del arte. Ese mero prólogo establece una polémica en la que ya cristaliza la creciente rebeldía, expresada aquí por los suizos, contra el racionalismo moderno, expresado en este contexto en el clasicismo de Gottsched.

Esta rememoración de hitos bien conocidos pretende únicamente recordar que lo estético empieza a hacerse presente para la filosofía en la misma medida en que el sujeto estético (el de la producción y el de la recepción artística) comienza la conquista de un lugar propio y que, a su vez, este movimiento es indisoluble de la progresiva emancipación de la esencia del arte respecto de las leyes abstractas de la lógica o del intelecto, y del proceso por el que su finalidad comienza a distinguirse de la de la pura “representación”, de la de la fiel copia de lo real encaminada a la correcta educación de los hombres¹¹.

El hecho de que en 1750 Baumgarten escriba por fin una *Aesthetica*, empleando así por primera vez el término para denominar una disciplina filosófica, es sin

¹¹ Como es sabido, Lessing, con su *Laocoonte*, muestra paradigmáticamente la unidad existente entre el rechazo del clasicismo (del francés y del de Winckelmann) y la reivindicación de la expresión de (la pasión de) el sujeto. Su insistencia en recuperar la compasión de la tragedia antigua para el drama moderno, por desvincularlo, pues, del modelo estético de la serena armonía –inspirado en la escultura griega, clásica– abre paso, en efecto, al *Sturm und Drang*.

duda significativo en el avance de esta transformación de la comprensión de lo estético. Y, en efecto, Baumgarten, en relación a la polémica entre Gottsched y los suizos, tomaba partido por Zurich: la estética no sería meramente ciencia, sino que la filosofía sobre el arte sería ella misma artística, poética. No obstante, más wolffiano que los wolffianos suizos, determinó la estética como la construcción –con un aparato silogístico, con el aparato de la filosofía (wolffiana)– de una lógica de la facultad cognitiva *más baja*. Así que, aunque asumió que en el arte, además del intelecto, ha de tener cabida el placer, el sentimiento y la creación, aunque, por tanto, vio la necesidad de una redeterminación o ampliación de la facultad representativa, en ningún caso llegó a reconocer una nueva facultad autónoma que se responsabilizara de la creación o la experiencia artística. Su solución radicaba más bien en disociar el arte del *Verstand* (entendimiento) y de la razón en general para vincularlo a la *mera* percepción. De modo que finalmente el arte no dejaba ni de entenderse como representación ni de estar sometido a la razón en sentido amplio, al ámbito teórico. Más aún, en cierto sentido, se podría decir que resultaba todavía más humillado: precisamente por su falta de pureza intelectual, se hacía corresponder con el nivel más bajo de la facultad representativa.

En efecto, la teoría del conocimiento (que continuaba siendo la base de toda filosofía) no se identificaba para él ya con la lógica (como en Wolff), sino que se dividía en lógica y estética o *scientia cognitionis sensitivae* (ciencia del conocimiento sensible). La belleza constituía la perfección correspondiente a la percepción, a lo sensible; y la ciencia de esta perfección, de lo bello, constituiría la estética. De manera que a la percepción le reconocía criterios propios y la posibilidad de aspirar también a la perfección por sí misma (y no como mero instrumento al servicio de la perfección de las representaciones de la razón); su estudio recibía por ello la dignidad de la ciencia; pero la percepción seguía siendo una forma de conocimiento y, ciertamente, inferior. La posición de Baumgarten era, en definitiva, la de un cognitivista.

La ruptura de la conexión entre la verdad, lo bueno y lo bello, y también la renuncia a una única facultad del hombre, será más bien mérito de Moses Mendelssohn. La experiencia estética que se traduce en el juicio del gusto no se asociaba para él ya a una perfección percibida, sino a la representación sensible perfecta de cualquier cosa, ya se correspondiese ésta o no con una perfección metafísica. El valor del arte ya no derivaba para él de la excelencia del objeto, sino de la perfección de la experiencia provocada, de la perfección sentida por el sujeto. Esta perfección no dependía, pues, de la satisfacción de criterios lógicos o metafísicos, sino del placer que proporcionaba –de acuerdo con la definición leibniziana de la perfección– el sentimiento de la unidad en la variedad o de la variedad en la unidad. La desvinculación de la representación cognitiva parecía, pues, asumida en el mismo momento en que lo estético resultaba vinculado, efectivamente, antes al sujeto que al objeto.

Se planteaba así, efectivamente, la cuestión de la determinación de esa percepción perfecta (que, aun asociada a un objeto feo o trágico, constituye en todo caso la experiencia estética y se expresa en el juicio de gusto) y del placer a ella asociado. Mendelssohn mismo sólo alcanzó a contradistinguirlo tanto del mero placer sensible que responde a la satisfacción de un deseo, como del placer práctico o volitivo, pero lo relevante para nuestro planteamiento es que las bases quedaron puestas para que Kant tratase de cumplir esta tarea en una clave que desbordó el racionalismo wolffiano, la Ilustración alemana e incluso la Modernidad dieciochesca en general¹².

Así que, efectivamente, esta retrospectiva nos dispone a entender la posición kantiana como consumación de una línea de pensamiento (estético) que se viene gestando a lo largo del XVIII, desde dentro de la tradición racionalista wolffiana, precisamente como contrawolffiana y contramoderna. Nos dice que su afirmación de la autonomía de lo estético podrá ser interpretada como respuesta a la insatisfacción del XVIII con la imagen “clásica” del artista (y en general del sujeto de la experiencia estética) como mero ejecutor (o conoedor) de reglas intelectuales, formales, que nos orientan a la verdad y, subsecuentemente, al bien. Es decir, nos prepara para contemplar su estética como la eclosión de las insinuaciones, a las que tímidamente se atreve su siglo, de la especificidad y dignidad de la experiencia artística y de su sujeto. De este modo nos vemos inducidos a interpretar su estética como una de las primeras expresiones de la revuelta —que ha determinado al pensamiento y al arte contemporáneos— contra el dominio de la teoría, del saber propio del sujeto racional diseñado por Descartes y perfilado por la Ilustración moderna.

Adorno mismo observa un claro parentesco entre la posición kantiana y la situación en la que, en el mismo momento en que él escribe, se encuentra el arte y la teoría estética. La línea que los une es la del camino hacia la máxima emancipación del arte respecto a la teoría y a la moral, hacia la máxima afirmación de su propia ley o hacia su máxima espiritualización:

El arte nuevo de la espiritualización impide, como quiere la cultura banal, seguir manchándose con lo verdadero, lo bello y lo bueno.¹³

Pero Adorno entiende este estado de cosas contemporáneo como un estado de crisis que amenaza con aniquilar lo estético en general. De modo que, comprensiblemente, ve en la teoría kantiana y en su afirmación de la autonomía de lo estético el germen de un proceso de decadencia. Más aún, tanto esta afirmación como su radicalización en el mundo contemporáneo serían en realidad cómplices de la

¹² Adorno mismo reconoce la deuda de Kant con Mendelssohn en este sentido: *ÄT*, p. 22/21.

¹³ *ÄT*, p. 144/130.

Ilustración, de esa “ideología” que acaba por someter siempre lo estético a lo teórico y la experiencia estética a la firme identidad del sujeto racional¹⁴.

Con objeto de evaluar esta crítica conviene delinear antes más de cerca el modo determinado en que Kant lleva a cabo su reconocimiento de la dignidad del ámbito estético.

La *Crítica del Juicio* afirma, como venimos diciendo, que el juicio de gusto no es ni un juicio empírico, de agrado, ni un juicio objetivo, de conocimiento. Ha quedado claro que la lenta aproximación de la Modernidad hacia el reconocimiento del ámbito estético como tal ha descansado sobre su desvinculación del agrado sensible como su condición esencial, pero se ha dejado ver también hasta qué punto este reconocimiento de lo estético vuelve problemática su relación con la verdad. Diríase que asumir su autonomía parecía exigir necesariamente romper también este vínculo y que, sin embargo, mantener su dignidad parecía requerir, a la vez, que se conservase: ¿de dónde podría proceder su dignidad, si no es de la verdad? Kant se hace cargo de esta disyuntiva y, no obstante, asume que el reconocimiento de lo estético no es auténtico si no afronta la ruptura con el terreno de la verdad, con el de la representación de la ciencia (o la teoría), esto es, con el ámbito que la *Crítica de la razón pura* ha determinado como el único en el que cabe el conocimiento. De este modo lleva a su cumbre el pensamiento estético del XVIII justamente según la orientación característica del siglo: establece definitivamente la emancipación de lo estético respecto al ámbito de la verdad, y lo vincula, de forma igualmente definitiva, al sujeto (del gusto).

Ahora bien, Kant logra esto expulsando el concepto del ámbito estético. Recuérdese que el concepto es para él, desde la primera *Crítica*, la regla universal que constituye al objeto, es decir, la única fuente constituyente de conocimiento objetivo: el conocimiento, como juicio o vinculación de sujeto y objeto, es posible porque los conceptos (universales) ordenan o “reglan” la multiplicidad de las impresiones en la unidad del objeto, porque “determinan” la unidad objetiva. Así que la exclusión del concepto, la emancipación propuesta por Kant para el juicio del gusto, conlleva la disociación de lo estético del conocimiento y de la objetividad (de lo otro de la subjetividad). En el encuentro (estético) del sujeto con el “objeto” bello no está presente la regla universal del concepto que universaliza esa alteridad, que la reduce a miembro de una clase conceptual en la que es intercambiable con cualquier otro miembro, que la “determina” verdaderamente como un “objeto”:

En realidad enúnciase el juicio de gusto siempre totalmente como un juicio particular de un objeto. El entendimiento puede enunciar un juicio universal comparando los objetos, en punto a la satisfacción, con el juicio de otros; verbigracia, todas las tulipas son

¹⁴ Para Adorno la teoría estética de Kant es cómplice, de hecho, del arte burgués, hedonista y formal del XVIII. Cf. *ÄT*, pp. 496 s. y 502 s./444 y 449.

bellas, pero entonces éste no es ningún juicio de gusto, sino un juicio lógico, que hace de la relación de un objeto con el gusto el predicado de las cosas de una determinada clase en general, pero sólo el juicio mediante el cual encuentro una *única* tulipa bella, es decir, encuentro a mi satisfacción en ella una *universal* validez, es el juicio de gusto.¹⁵

No se da, pues, la determinación propia del juicio de conocimiento, del juicio determinante que determina desde el concepto, y, sin embargo, el juicio de gusto no es un mero juicio empírico: su unidad encierra, antes bien, una pretensión de universalidad, se quiere unidad “de ley”¹⁶. Pues bien, Kant reconoce la legitimidad de esta pretensión a pesar de considerarla privada de objetividad, meramente “subjetiva”:

Hablará [quien hace la experiencia estética], por lo tanto, de lo bello como si la belleza fuera una cualidad del objeto y el juicio fuera lógico (como si constituyera, mediante el concepto del objeto, conocimiento del mismo), aunque sólo es estético y no encierra más que una relación de la representación del objeto con el sujeto, porque tiene con el lógico el parecido de que se puede presuponer en él la validez para cada cual. Pero esta universalidad no puede tampoco nacer de conceptos, pues no hay tránsito ninguno de los conceptos al sentimiento de placer o dolor.¹⁷

Se trata de la unidad “buscada” efectivamente por el juicio reflexionante –esto es, por el juicio estético y por el juicio teleológico– a la que Kant concede una crítica independiente, la *Crítica del Juicio*, y una facultad independiente, la facultad del placer/displacer, pero a la que no concede más estatuto que el de un anhelo o una promesa necesarios.

Así que el movimiento kantiano responde aparentemente a las pretensiones de lo estético por convertirse en un ámbito digno de una investigación propia –le concede de hecho la autonomía–, pero a la vez –dado que rompe todos sus lazos con el

¹⁵ KU, § 33 (La cursiva es mía). Poco más arriba, en el mismo párrafo, dice Kant: “Cuando alguien me lee su poesía o me lleva a ver una obra dramática que, en conclusión, no quiere convenir a mi gusto, por mucho que me cite a Batteaux o a Lessing o a otros aún más antiguos y famosos críticos del gusto y presente las reglas por ellos establecidas como pruebas de que su poesía es bella, aunque ciertos pasajes, que precisamente me desagradan, concuerden perfectamente con las reglas de la belleza (tal como allí están dadas y universalmente conocidas), me tapo los oídos, me niego a oír fundamentos y razones, y prefiero suponer que aquellas reglas de los críticos son falsas, o, por lo menos, que no es este el caso de aplicarlas, antes de dejar determinar mi juicio por bases de prueba a priori, pues éste debe ser un juicio de gusto y *no del entendimiento o la razón*.” (La cursiva es, de nuevo, mía).

¹⁶ “[...] cada cual tiene conciencia de que la satisfacción de lo bello se da en él sin interés alguno, y ello no puede juzgarlo nada más que diciendo que debe encerrar la base de satisfacción *para cualquier otro*” (KU, § 6; la cursiva es mía).

¹⁷ KU, § 6.

conocimiento y la verdad— parece acabar también por dificultar la satisfacción de tal aspiración: ¿qué sentido tendría finalmente la autonomía de un ámbito meramente subjetivo e irracional?

Hemos visto que la vinculación del juicio estético al sujeto del gusto, a un sujeto que ya no coincide con el que determina las verdades sobre lo real, con el de la ciencia, constituye un gesto contramoderno, propio de una posición crítica respecto a la Modernidad y al dominio que ella concede a la teoría, pero constatamos ahora, como Adorno, que el énfasis en este nuevo sujeto estético —en su perfecta independencia del sujeto del saber— puede muy bien volverse cómplice del desigmo moderno de arrinconar lo estético en el cajón de las ilusiones meramente subjetivas. Se entiende, pues, que en nuestros tiempos, cuando el rechazo de la teoría nos ha lanzado a la búsqueda de otra forma de verdad, cuando nos volvemos al arte para encontrarla, cuando nuestra salvación depende, pues, de la verdad del arte, nos preguntemos con Adorno: ¿es realmente necesario desligar totalmente lo estético del conocimiento, negarle toda universalidad objetiva, exponerlo a ser humillado por “subjetivo” e irracional, para reconocer su especificidad?¹⁸. Adorno mismo entiende que no, y, por eso precisamente, tacha a la estética kantiana de formalista y subjetivista.

3. La crítica de Adorno a la estética kantiana: formalismo y subjetivismo

La crítica de Hegel a Kant sigue en pie. Lo bello ha de ser algo más que un jardín, por lo que no puede ser algo meramente *formal*, que se deriva de funciones *subjetivas* de intuición, sino que su fundamento hay que buscarlo en el objeto.¹⁹

Adorno se distancia efectivamente de la estética kantiana por “subjetivista”. Es, en efecto, la reivindicación de la presencia del objeto —lo otro del sujeto— en lo estético, la exigencia de que la teoría estética se haga cargo de su objetividad, lo que lo lleva a rechazar la posición kantiana. Intentemos, pues, determinar más de cerca el sentido de este “subjetivismo” en el que presuntamente incurre Kant.

¹⁸ Leemos en la *Teoría Estética*: “En la era del horror inconcebible, la frase de Hegel (que Brecht adoptó como lema) de que la verdad es concreta tal vez ya sólo la pueda satisfacer el arte” (ÄT, p.35/32). Adorno comparte, pues, esa inclinación característica del pensamiento posthegeliano, y determinante en el caso de posiciones como las de Gadamer y Heidegger, a buscar en lo estético una auténtica experiencia de la verdad. Pero, como ya se dijo, mientras en general —y en concreto en el caso de los autores mencionados— esta búsqueda se asocia al desprecio del concepto y la ciencia (modernos), a la acentuación de la autonomía de lo estético conquistada por Kant, en el caso de Adorno se liga, antes bien, a la exigencia del diálogo entre la esfera estética y la conceptual (acogiendo incluso la científica en el sentido estrictamente moderno).

¹⁹ ÄT, p. 523/467 s. (las cursivas son mías).

Habiendo expulsado el concepto del juicio de gusto, Kant, ciertamente, lo asienta —es decir, asienta su universalidad— en una libre armonía o concordancia no reglada entre las facultades del sujeto, entre la imaginación y el entendimiento:

Las facultades de conocer [entendimiento e imaginación], puestas en juego mediante esa representación [bella], están aquí en un juego libre, porque ningún concepto determinado las restringe a una regla particular de conocimiento. Tiene, pues, que ser el estado del espíritu, en esta representación, el de un sentimiento del libre juego de las facultades de representar, en una representación dada para un conocimiento en general.²⁰

Es innegable, pues, que el sujeto constituye el “fundamento” del juicio estético: éste no consiste más que en un estado determinado de sus facultades, en un modo de estar del sujeto. Se trata, efectivamente, de esa “situación” del sujeto trascendental que lo desvela como Juicio (reflexionante), esto es, de esa dimensión del sujeto kantiano en la que se eleva a la unidad *por sí mismo*, sin que intervenga la imposición de ninguna regla. Esto quiere decir que sus facultades se median libremente, que el sujeto juega autónomamente y disfruta de sí, y que, en consecuencia, el vínculo establecido —sin vínculo no hay juicio— es vínculo del sujeto *consigo mismo*. Por eso la unidad, síntesis o universalidad resultante no puede ser objetiva, es decir, acorde a una regla compartida intersubjetivamente que pueda volverla “vinculante”, que pueda “forzar” el acuerdo intersubjetivo. Si no hay lugar para ninguna exterioridad que determine al sujeto que juzga, no parece poder hablarse de objetividad. Dicho de otro modo, del libre “autocomplacerse” que no se ve importunado ni violentado por ninguna presencia externa, no parece poder surgir la fuerza de ley alguna. Por eso mismo, el estado del “espíritu” correspondiente, bien alejado de la disciplina de la experiencia cognoscitiva, sólo podrá consistir en el “placer”: el sentimiento de ese “libre juego” al que se refiere el fragmento citado no es, sin duda, ni más ni menos que el placer estético.

Ahora bien, no ha de pensarse que a la base de la acusación adorniana de subjetivismo esté la confusión de este sentir con un placer empírico. Su celebración de la afirmación kantiana del desinterés en lo estético es prueba de ello:

El desinterés se aleja del efecto inmediato que quiere conservar el agrado, y esto prepara la quiebra de la supremacía del agrado. (...) Kant fue el primero en alcanzar el conocimiento, que desde entonces no se ha perdido, de que el comportamiento estético está libre del apeteer inmediato.²¹

Aun cuando Adorno asocie en distintos lugares la teoría de Kant al arte burgués

²⁰ Cf. KU, § 9 (los paréntesis son míos).

²¹ ÄT, p. 22/21.

y hedonista del xviii, y que, de acuerdo con ello, vea en la estética de Hegel una superación de la kantiana, comprender el sentido de tal superación como el tránsito de una concepción empirista a otra “espiritual” sería malentender a Adorno²². Él ha visto perfectamente que Kant separa definitivamente la esfera estética de la *empiría* y que gana con ello una determinación fundamental del arte: también para Adorno lo estético es lo otro de lo empírico²³.

Así pues, Adorno sabe que el placer que según Kant acompaña al juicio de lo bello ha de corresponder al sujeto trascendental, al mismo sujeto que constituye la objetividad de la experiencia en la *Crítica de la razón pura*. El sujeto de la *Crítica del Juicio* se sitúa necesariamente en el mismo plano trascendental en el que se sitúa el de la primera *Crítica*. Ahora bien, ¿no es cierto que también en ésta es la “pura” subjetividad la que fundamenta el “factum” a explicar, la ciencia? La objetividad de los fenómenos de aquella está, en efecto, igualmente “fundada” en la constitución del sujeto. Pero entonces ¿en qué sentido puede afirmar Adorno que lo estético kantiano (y no el saber relativo a los fenómenos, el conocimiento kantiano) peca de subjetivismo? Adorno sabe que el sujeto kantiano del gusto, el Juicio que enjuicia lo bello, es trascendental en la misma medida en que lo es el sujeto de la primera *Crítica*, pero entiende que en el plano trascendental allí contemplado el sujeto no estaba sólo en la constitución del conocimiento, sino que se mediaba con algo otro, no subjetivo, que la constitución del “objeto” (conocido) no nacía de la mera “auto-complacencia” del sujeto, sino de su sometimiento a la *alteridad* de una instancia externa, a la regla del concepto. Sólo por eso la ciencia queda para siempre contradistinguida de una “libre” ensoñación. Pues bien, es precisamente esta presencia esencial o irreductible (en el planteamiento trascendental) de la alteridad lo que Adorno echa en falta en la determinación kantiana de lo estético. Para él tampoco aquí puede ser la subjetividad al margen de su otro, libre de la mediación del objeto²⁴. El sujeto ha de estar tan referido a lo otro de sí en la experiencia estética como

²² Prueba de ello es, por ejemplo, su enjuiciamiento de lo sublime (natural) de Kant como una expresión del reconocimiento kantiano del vínculo de lo estético en general (también en el ámbito de la naturaleza) a lo espiritual: *ÄT*, pp. 143, 142 (nota 45)/129, 128 (nota 45). Más adelante veremos, no obstante, que sí hay un sentido en el que el tránsito de Kant a Hegel es interpretado como un camino de progresiva espiritualización, pero se constatará entonces, precisamente, que no es ese el sentido en virtud del cual cabe considerar la teoría hegeliana “superior” a la kantiana.

²³ Justamente sobre esta premisa monta Adorno su defensa de la superioridad de Kant sobre Freud. Cf. *ÄT*, pp. 23 s./22.

²⁴ Empleo aquí y en general el término “objeto” en el sentido de “lo otro del sujeto”, en el sentido en que, también en general, lo usa Adorno. Es decir, no en el sentido específico que el “objeto” (de conocimiento), constituido en verdad por el sujeto, tiene en el pensamiento kantiano. Por lo demás, esta tesis adorniana no conlleva en ningún caso la expulsión del sujeto de la esfera estética. Incluso en los lugares donde la prueba de la autenticidad del arte moderno parece cifrarse para Adorno en su esfuerzo por mostrar la heteronomía de lo estético, por constituirse como una “construcción” que pone límites a la libertad del sujeto, no deja de insistir en que no tiene sentido aspirar a la aniquilación del

lo está en el conocer (de la ciencia). Lo que verdaderamente censura Adorno no es, pues, que al tratar la esfera estética Kant abandone el enfoque trascendental para hundirla en la arbitrariedad del agrado empírico y subjetivo, sino más bien que su mirada (trascendental) se concentre únicamente en el polo subjetivo de lo estético, en la experiencia (placentera) que acontece en la recepción (subjetiva)²⁵. Todavía más precisamente, el error kantiano no radicaría tanto en haber atendido únicamente a la recepción estética cuanto en haberla considerado exclusivamente en su dimensión placentera, en haber obviado el momento sufriente que pertenece también al disfrute estético, la interferencia en el sentimiento de (auto)placer que la presencia de algo otro ha de conllevar necesariamente, la violencia y el poder que el objeto estético (en tanto que *objetivo* y dotado de una ley propia) ha de ejercer sobre el sujeto²⁶. Cabría decir, resumiendo, que para Adorno la concepción kantiana del placer estético resulta aún ingenua y, por ello, burda.

En esto y no en otra cosa se cifra para él el olvido kantiano de la objetividad, el subjetivismo de su estética. El sujeto del gusto kantiano está radicalmente divorciado del concepto; por tanto –en la medida en que en Kant no hay objeto sin posición del concepto– lo está de todo objeto; y por tanto –aun cuando no se trate de un sujeto empírico, sino trascendental– resulta desprovisto de todo contenido, vacío, meramente formal. Si no hay alteridad, no puede haber contenido. De nuevo, la objeción adorniana a la estética de Kant no deriva tanto de que esté fundamentada en la *Urteilkraft* como subjetividad juzgante cuanto de que sea comprendido este fundamento como una instancia aislada de su otro, resguardada de cualquier enfrentamiento. Es en este sentido en el que la acusación de subjetivismo converge con la de formalismo. Cabe decir que también el sujeto kantiano del gusto le resulta a Adorno demasiado burdo. Por eso mismo la comprensión kantiana de lo estético –en su formalismo– resulta para Adorno especialmente adecuada al también burdo hedonismo del arte burgués del XVIII²⁷: lo bello kantiano lo es por su homogeneidad, y *no por su heterogeneidad*, respecto al sujeto, por lo que lo hace, pues, “placentero” para el sujeto (puro y formal).²⁸

momento subjetivo: Cf. *ÄT*, p. 43/40. Para una crítica de la aspiración de las vanguardias a una objetividad libre del ficcionar del sujeto (o, en general, libre de la “apariencia”), cf. *ÄT*, pp. 154-165/139-148.

²⁵ Cf. *ÄT*, pp. 526-528/ 470 s.

²⁶ En este sentido pienso que Adorno sintoniza con el psicoanálisis más de lo que él mismo cree. Para una defensa del reconocimiento por parte de la teoría psicoanalítica (de la del último Freud y, desde luego, de la de Lacan) de la inherencia del sufrimiento al placer, cf. Žižek (2001), pp. 46 s. Y para la crítica fundamental de Adorno al psicoanálisis, cf. *ÄT*, pp. 22-25/21-23.

²⁷ Cf. más arriba n. 14.

²⁸ Dice Adorno: “El concepto kantiano de algo agradable *por su forma* es regresivo frente a la experiencia estética y no se puede restaurar” (*ÄT*, p. 528/ 472; la cursiva es mía). El siguiente pasaje deja claro el sentido en el que la crítica adorniana al subjetivismo de la estética kantiana es una crítica al formalismo, y en qué sentido este pecado es, a su vez, el pecado de la Ilustración que Kant culmina:

Si el juicio de lo bello expresa solamente la experiencia de un sujeto “solitario”, perfectamente “autocentrado”, es evidente que no se podrá reclamar para él forma alguna de verdad, y resultará difícil entonces defender a Kant frente a autores que, como Gadamer, sostienen el carácter irracional de lo estético kantiano²⁹. Se vuelve inevitable sospechar que, efectivamente, la separación kantiana de lo estético respecto a la *empiría* y al concepto –ese gesto aparentemente tan contra- o post-moderno– no coloca en realidad lo estético en un lugar mucho más digno que el que le reservaba aquella concepción ilustrada que asociaba lo estético a los apetitos y/o el intelecto.

Llegados aquí se deja entender ya la razón de que Adorno responsabilice a Kant, a su conquista de la autonomía para lo estético, de la crisis contemporánea de la teoría estética, la cual es, por lo demás, indisociable de la crisis del arte mismo. No se trata meramente de que Kant, expulsando la objetividad del concepto del ámbito de lo bello, no haya favorecido el desarrollo del pensamiento (conceptual) sobre lo artístico, sino de que, más en general, al fundamentar lo estético en una subjetividad pura y formal, liberada de toda relación con lo otro de sí, se ha hecho cómplice de la “ideología” que culmina en la cosificación de lo artístico. Si la experiencia estética no es más que subjetiva, la obra de arte puede reducirse por fin a mera cosa, convertirse –como ocurre en la “industria cultural”– en la pura *tabula rasa* sobre la que el sujeto proyecta cualesquiera emociones, aquellas que, en su “máxima autonomía”, mejor le plazcan: la obra de arte puede ser ya cualquier “cosa”. La concepción formalista del sujeto de gusto redundante en verdad en que, en cuestión de arte, sea solamente el sujeto empírico –determinado finalmente por la ideología imperante– el que constituya “el criterio”³⁰. Dicho brevemente: la reivindicación de la autonomía de lo estético –iniciada por Kant y consumada en nuestro presente– desemboca precisamente en su negación extrema: lo estético no se media con su otro, con la cosa, sino que deviene él mismo cosa. Y es por esto por lo que Adorno le recuerda a la tradición moderna y kantiana la urgencia de reconocer la dependencia de lo estético respecto a lo otro de sí, respecto a su propio material, a la ciencia y a la técnica, y a la reflexión: respecto a la objetividad. Adorno entiende que ya sólo se puede luchar por lo estético desde la insistencia en su heteronomía.

“Pues cuanto más dominado está el arte por la subjetividad y cuanto más irreconciliable ésta tiene que mostrarse con todo lo que le está sometido, tanto más se convierte la razón subjetiva (el principio formal por antonomasia) en canon estético. Esto formal, que obedece a legalidades subjetivas sin consideración de su otro, mantiene su carácter agradable sin ser quebrantado por eso otro: la subjetividad disfruta ahí inconscientemente de sí misma, del sentimiento de su dominio” (ÄT, p. 77/70-71).

²⁹ Esta crítica a la estética kantiana (cf. Gadamer (1960), pp. 139 ss.) se remonta en verdad al Hegel de Jena (cf. Hegel (1802), pp. 80 s.).

³⁰ Cf. la cuestión de la “desartifización” actual del arte en ÄT, pp. 31 ss./ 28 ss. (esp. pp. 32 s./30 s.). Se hace patente aquí cómo la autonomía moderna de lo estético conduce precisamente a la máxima heteronomía: “Lo que las obras de arte cosificadas ya no dicen lo sustituye el contemplador mediante el eco estandarizado de sí mismo que él percibe en ellas” (ÄT, p. 33/31).

Ahora bien, se ha mostrado en el apartado anterior que el posicionamiento kantiano no hace más que responsabilizarse de la exigencia, surgida a lo largo del xviii, de encontrar un lugar para lo estético, y radicalizar la celebración del sujeto estético asociada a dicha demanda. Hasta tal punto es así que resulta fácil deslizarse a la conclusión de que el reconocimiento de lo estético en la Modernidad sólo es posible “à la kantiana”, esto es, haciendo de lo estético un ámbito “puro” despojado de toda pretensión de verdad. Sin embargo, se ha de reparar en que no siempre, ni siquiera en la Ilustración prekantiana, la reivindicación de los derechos de lo estético y de su sujeto ha supuesto esta renuncia. El “genio” de los románticos, que sin duda descansa tanto en el reconocimiento, por parte de Bodmer y Breitinger, del “sentimiento” del artista como en el propio Kant, refiere a un sujeto (estético) tan ajeno como el kantiano a las leyes de la lógica y del entendimiento, pero en absoluto formal. Alejado de la pureza de lo trascendental, el genio nace de la experiencia, y es, en tanto que fuente o “fundamento” del arte, garantía de su contenido. No sólo para Hölderlin, sino para los románticos y los idealistas postkantianos en general, el arte es, cuanto menos, una morada de la verdad. Es decir, se pueden rastrear otros momentos –más o menos contramodernos– de la Modernidad donde la afirmación de una dignidad propia (distinta de la de la teoría) de lo estético no se ha asociado a su divorcio del contenido, ni del conocimiento ni de la verdad³¹.

Es exactamente desde aquí desde donde se ha de entender la valoración adorniana de la relación de la teoría estética hegeliana con la kantiana; en concreto, la cita con la que se ha abierto este epígrafe. El recurso más socorrido para situar a Hegel en la historia del pensamiento consiste en insistir en que el sujeto de la Modernidad deviene en su filosofía absoluto, y que todo lo que en ella “es” lo es por ser “momento” de ese sujeto denominado espíritu. Este tópico precisa incluso que lo estético en Hegel queda reducido al arte –con exclusión de lo bello natural– justamente porque para él sólo puede ser (estético) lo que se deja entender como una expresión más de ese sujeto. Pues bien, Adorno suscribe este tópico, y, sin embargo, no es a Hegel, sino a Kant, a quien tacha de subjetivista. La clave la brinda lo que acabamos de exponer: el sujeto es en el caso de Hegel, aun más claramente que en el de Kant, el fundamento incuestionable de la estética, pero –a diferencia de la subjetividad kantiana– este sujeto –en todas y cada una de sus dimensiones, incluida la estética– ya no es más que en la mediación con su otro, en la lucha o la dialéc-

³¹ Tanto Hölderlin como Schelling, por ejemplo, repiendan lo estético desde el reconocimiento de su diferencia específica respecto a la teoría. Su actitud contramoderna desliga, incluso con más contundencia que en Kant, la comprensión de lo estético del paradigma, moderno por antonomasia, de la *representación*, y ello es posible precisamente porque entienden el arte como *expresión* de la verdad del ser (Absoluto). Es sabido que para Hölderlin el auténtico acceso a la verdad le corresponde exclusivamente al arte, pero también la *Filosofía del arte* de Schelling pone en claro que la exposición que lo Absoluto se da en la potencia artística no es en ningún sentido inferior a la que se da en la potencia del pensamiento: arte y filosofía encarnan simplemente distintas expresiones de una misma verdad.

tica que lo constituye. Es por esto por lo que Hegel puede acoger en su estética, también a diferencia de Kant, la fealdad de “las miserias humanas”: por lo que puede superar el formalismo estético y escribir ya para un arte que deja atrás el burdo hedonismo dieciochesco³².

Si el sujeto hegeliano ya no adolece de formalismo es porque se ha hecho cargo del carácter esencial de su relación con su opuesto, porque ha reconocido, pues, la alteridad de la objetividad en sentido amplio. Es decir, la superación del formalismo se descubre efectivamente como superación del subjetivismo. Pero además, el reconocimiento de lo otro del sujeto (sea o no estético) como constitutivo del sujeto es en Hegel indisoluble del reconocimiento de lo otro de la estética, del concepto, como constitutivo de la estética. Hegel, como Adorno y a diferencia de Kant, se percata de que del mismo modo que el sujeto estético no puede ser sin su otro, sin la objetividad, lo estético en general no puede ser al margen de su vínculo con el pensamiento y la verdad³³. Para ambos autores también en lo estético se juega la verdad.

Pero la forma de la alteridad que participa en lo estético no es para Adorno —a diferencia de Hegel— meramente conceptual, de la misma manera que su verdad no es para él la mera verdad de la teoría o de la filosofía devenida “ciencia”. En lo que sigue se tratará de mostrar en qué sentido es precisamente Kant quien permite entender la distancia de Adorno respecto a Hegel, y quien nos podrá ayudar, en consecuencia, a entender la especificidad de la crítica que Adorno le hace a él mismo, el sentido, pues, en el que no se la puede confundir con la que en su momento le hizo Hegel³⁴.

4. ¿La superación del subjetivismo kantiano en la estética dialéctica?

Remontémonos de nuevo al punto de partida: el rechazo de Adorno del subjetivismo estético, kantiano y contemporáneo, se expresa en su reclamación de “libertad para el objeto”. Esto significa, de entrada, que para Adorno la obra de arte tiene entidad por sí misma, que su ser (estético) no deriva meramente de su adecuación a la subjetividad, sino que, antes bien, la trasciende, y que, por tanto, posee alguna forma de “objetividad”. Es por esto por lo que aprecia la concepción hegeliana que

³² Cf. *ÄT*, p. 512/458. Si tiene cabida en lo estético lo otro del sujeto, entonces tiene cabida la violencia y el sufrimiento: la “miseria”.

³³ Para la reivindicación expresa, por parte de Adorno, del concepto, del objeto y del momento de la heteronomía para lo estético, cf. *ÄT*, p. 137/123. Ya en la p. 33/31 al presentar, frente al modelo del “arte” de la industria cultural, lo propio del arte auténtico, Adorno habla de la “libertad para el objeto” —que permitiría al sujeto “salir de sí”— y a cuya necesidad ya Hegel habría atendido.

³⁴ También Hegel tachó, en efecto, a la estética kantiana de subjetivista y formalista. Cf., por ejemplo, Hegel (1842), pp. 44-47.

entiende el arte como una expresión del Absoluto, es decir, de un todo que “supera”, en todo caso, a cualquier sujeto (aislado del objeto). Efectivamente, porque el arte constituye para Hegel un momento del espíritu absoluto, puede expresar, y de hecho expresa, la verdad. Conforman –como para Adorno– una forma primordial de conocimiento. Hemos visto además que la atribución adorniana de objetividad a lo estético implica también la afirmación de que el (auténtico) sujeto estético está ya siempre mediado por lo que se le enfrenta, enfrentado al *Gegen-stand*, y que, también por ello, rinde Adorno homenaje al sujeto hegeliano.

En definitiva, la superioridad que Adorno ve en la estética hegeliana respecto a la kantiana se cifra en su carácter dialéctico. Para Hegel, como para Adorno, el sujeto es movimiento dialéctico: no participa, sino que está constituido por la lucha con su otro. Frente a ellos, la *Urteilkraft* kantiana que juzga con gusto aparece de entrada, en efecto, como una instancia previa al objeto, aislable, pues, en algún sentido, de su otro. Por lo demás, Adorno ve claramente que una concepción dialéctica supone que no sólo el sujeto (estético) está fuera de sí, sino también, y en la misma medida, la obra de arte: el arte auténtico es aquél que se trasciende a sí mismo, más aún, aquel que se niega a sí mismo³⁵. De modo que tal concepción exige que lo estético no haya de ser reconocido únicamente –como hizo Kant– en su diferencia, en su autonomía frente a lo objetivo o intersubjetivo, frente a los criterios compartidos de la sociedad y de la ciencia, sino también en su dependencia de la teoría y de la (producción) técnica, en la heteronomía que conlleva su objetividad. Aunque éste no sea el lenguaje hegeliano, es indudable que –en la medida en que el arte descansa en su sistema sobre el mismo Absoluto que cualquier otra expresión objetiva de la verdad– lo estético está para él ya siempre vinculado a todas las otras dimensiones del espíritu, ya siempre fuera de sí.

Ahora bien, si es innegable que para Hegel lo estético –precisamente gracias a esta vinculación al todo que lo vuelve dependiente y, finalmente, gracias a su estructura dialéctica³⁶– no es cosa del mero gusto (subjetivo), sino expresión de un conocimiento objetivo, es decir, si bien es cierto que, sin necesidad de desligarlo de la verdad, Hegel le concede una dignidad que no tenía en el planteamiento kantiano, también es cierto que el único arte verdaderamente reconocido por él es el arte ideal que corresponde a la Grecia clásica. Esto es: el arte caracterizado precisamente por la solidez y la serenidad que confiere el dominio de la identidad (de la Idea (del sujeto)) sobre su otro (sobre la exterioridad, la diferencia o lo objetivo)³⁷. Así que, llegados aquí, se vuelve patente que, a pesar de la sintonía reconocida, también en

³⁵ Cf. *ÄT*, p. 100/90.

³⁶ Como “aparición de la idea” (Hegel, 1842, p. 85) es claro que la estructura de lo bello consiste en Hegel en la relación entre un polo subjetivo (el de la idea) y uno objetivo (el de la aparición sensible).

³⁷ Cf. *ibid.*, p. 130 s.

la esfera estética se ha de reproducir la distancia que, en general, separa a Adorno de Hegel. Si en aras de explicar el sentido en el que la posición adorniana arraiga en la dialéctica (hegeliana) hemos insistido en que el *Geist* (en cualquiera de sus configuraciones) nunca es al margen de su otro, hemos de recordar ahora que este sujeto pensado por Hegel es, antes que “enfrentado”, señor de su contrincante, vencedor de antemano de la misma lucha que lo constituye.

Alcanzamos, pues, así, el lugar en el que la dialéctica de Adorno se despidе de la hegeliana por no considerarla coherente, consecuente o auténtica. En efecto, en relación al ámbito estético, Adorno mismo justifica sus reservas frente al posicionamiento de Hegel arguyendo que éste “detiene la dialéctica estética”: según él la concepción hegeliana no sería verdaderamente dialéctica³⁸. Sin embargo, el modo habitual de referirse a su divergencia –con objeto de no privar a ninguno de los dos del rótulo de “dialéctico”– consiste en recurrir a la distinción entre una dialéctica negativa –la de Adorno– y una afirmativa –la de Hegel–. No cumple aquí decidir si alguno merece realmente el monopolio del término “dialéctico”, pero sí conviene en todo caso dejar clara la profundidad de la divergencia que justifica estas etiquetas y disipar así la posibilidad misma de considerar que Adorno no hiciese más que “retocar” la dialéctica hegeliana.

En distintas ocasiones se aplica Adorno a mostrar detenidamente el modo en que la estética de Hegel, a pesar de presentarse en primera instancia como una reacción a la estética del xviii, culmina en realidad el subjetivismo y el formalismo propios de la Ilustración que en Kant se han hecho máximamente expresos. Simplemente por la propia comprensión de su pensamiento estético como una teoría *de lo bello*, por el mero hecho de introducir lo bello (*y no lo feo*) como lo verdaderamente definitorio de la esfera estética, Hegel delata su compromiso con el dominio moderno de la forma y del sujeto, con el menosprecio moderno de lo material, objetivo o diferente (de la identidad moderna)³⁹. Pero no se trata simplemente de que también Hegel se inscriba a la postre en la tradición ilustrada, sino de que es él quien consume su perversión. Al exponer el proceso de progresiva espiritualización del arte que lo conduciría desde sus orígenes hasta su actual cosificación, Adorno es muy claro respecto al papel desempeñado por el espíritu hegeliano: lo espiritual 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 sacrificado⁴⁰. Así pues, el giro imprimido por Hegel a la estética, el giro en virtud del cual el mismo Adorno reconoce en distintas oca-

³⁸ ÄT, p. 82/74.

³⁹ Cf. ÄT, p. 82/74 s.

⁴⁰ ÄT, p. 140/127.

siones su superioridad respecto al enfoque kantiano, acaba por revelarse máximamente cómplice de la misma profunda maldad que anida en el pensamiento de Kant y en la Modernidad en general.

En el contexto de la crítica a la estética “moderna”, y en particular a la hegeliana, en tanto que teoría de lo bello, Adorno argumenta que el vínculo entre lo bello y lo feo constituye en verdad una relación dialéctica que sirve la estructura básica de todos los pares de categorías opuestas de la esfera estética⁴¹. Se trata para él de una relación doble en el sentido de que ambos términos pueden ser derivados o generados a partir de su otro, en el de que ninguno de ellos puede detentar un lugar originario. Aclara entonces que mientras la dialéctica hegeliana en realidad “se detiene” por aislar lo bello como el *uno* que procura la identidad del arte y que posee, además, un dominio tal que le permite dar cabida generosamente a lo otro de sí (a lo feo en este caso), la suya rechaza en cambio la prioridad de cualquier momento –momento que, como primario o unificador, sólo puede ser finalmente el de la unidad o la identidad. El reconocimiento auténtico de la alteridad entraña para Adorno, pues, el reconocimiento de que ninguno de los extremos de las dicotomías puede reducir a su otro, el de que su relación no puede ser una relación de dominio.

Pues bien, ya esta superficial presentación de su dialéctica *negativa* deja ver en qué sentido el sujeto hegeliano –aun estando en lucha consigo mismo– no puede ser el sujeto que Adorno reclama para la estética, un sujeto que no sólo “sale de sí”, sino que nunca está “cabe-sí”⁴²; deja ver en qué medida, para Adorno, Hegel, aun habiendo expresado la necesidad de acoger en la estética al Otro del principio ilustrado, no ha hecho sino someterlo definitivamente al poder del “Yo-Uno” moderno⁴³.

⁴¹ Cf. *ÄT*, pp. 74-97/68-88: se describe en estas páginas la relación dialéctica negativa que guardan lo bello y lo feo, la mimesis y la racionalidad, el aura y la técnica, y, finalmente, la construcción y la expresión.

⁴² Para la “definición” hegeliana de la libertad del *Geist*, es decir, del auténtico sujeto, como “ser-cabe-sí-en-lo-otro-de-sí”, cf. Hegel (1830), § 382.

⁴³ Es conveniente en todo caso recordar que esta lectura, de raigambre marxista, que hace de Hegel el culminador de las premisas de la Ilustración y de la búsqueda moderna-cartesiana de un fundamento firme y un sujeto fuerte, no es hoy en día universalmente compartida. Además de los muchos historiadores de la filosofía que en la actualidad hacen de Hegel un postmoderno, habría que tener en cuenta, especialmente en este contexto, a autores que, más preocupados por cuestiones estéticas, comprometidos con una visión “postmoderna” –trágica antes que cristiana– del arte como crimen que atenta contra el orden establecido, que permite acceder al vacío originario y que construye nuevos órdenes que lo moldean sin negarlo, encuentran ya en el Idealismo hegeliano las premisas de esta concepción. Pensemos por ejemplo en la lectura žižekiana de Hegel: para Žižek, más profunda que la Identidad del *Geist* lo es en Hegel la pura negatividad, la noche del mundo, la negrura de la pupila sobre la que descansa la propia mirada (del *Geist*); y, de acuerdo con ello, la superación hegeliana del arte en la filosofía no significa para él la superación de la ficción en la realidad de la “razón real”, sino antes bien la de una ficción no suficientemente sofisticada en otra más sutil y fiel al abismo originario (el arte constituiría para Hegel sólo un momento, pero la ficción –el Arte en el sentido lato en el que hoy lo

Pero esto no significa meramente que mientras el principio hegeliano está constituido por la identidad subjetiva que “finalmente” reduce la diferencia objetiva que “en principio” pretendía reconocer, el adorniano se identifica con *una* instancia que, siendo previa tanto a la Identidad como a la Diferencia, hace imposible cualquier final que cancelase la alteridad. La diferencia fundamental que separa a Hegel de Adorno no estriba en que la génesis entre los opuestos sea en un caso unidireccional y en el otro bidireccional, en que en uno el principio sea dominador mientras en el otro sea “tolerante”, en que en un caso el movimiento dialéctico tenga una vida más corta que en el otro, sino en que sólo en el caso de Hegel cabe hablar de un *principio* y de una relación propiamente *genética*. Si la dialéctica negativa puede ser caracterizada como verdaderamente reconocedora de la tensión, bidireccional y abierta, es precisamente porque no cabe en ella ninguna instancia fundante, ninguna unidad originaria –por compleja y equidistante respecto a los opuestos que sea– que fundamente las dicotomías, que ocupe un lugar previo a la relación entre sus extremos. Si la relación es lo primero, si ningún opuesto del par dialéctico posee prioridad alguna, entonces la misma relación habrá de “descansar” en una quiebra, en un abismo, en nada que pueda ser llamado en ningún sentido “uno” o “fundamento”⁴⁴.

La presencia en la dialéctica hegeliana de algo así como un fundamento y una génesis, de un origen y un *telos*, prueba el compromiso de Hegel con la Unidad de la Razón del sujeto moderno. Por eso Adorno se percata también de que la estética hegeliana pierde finalmente las posibilidades prometidas. El reconocimiento de la heteronomía constitutiva de lo estético, de su pulsión hacia el propio autodesbordamiento, se traduce a la postre, en relación a nuestra época “romántica”, en su ser superado por la teoría, en su reducción a un mal sucedáneo de la filosofía. La verdad y la objetividad que Hegel concede al arte acaban convirtiéndolo en un modo insuficiente de conocimiento, en un saber muy inferior al de la ciencia: “La tesis de Hegel de que “necesitamos más la ciencia del arte que el arte mismo” es la emana-

entendemos– habría sido ya para él lo más verdadero, la Verdad que adopta distintas formas). Cf. Žižek (2001), cap. 2, esp. pp. 50-55. Es por esto por lo que para Žižek Hegel no constituye en ningún sentido una “vuelta atrás” respecto de Kant: cf. Žižek (1999), pp. 201 ss.

⁴⁴ Martínez Marzoa contrapone justamente en estos términos el pensamiento de corte idealista al pensamiento de Hölderlin: de los herederos de Kant sólo Hölderlin se habría resistido a derivar *genéticamente* las determinaciones finitas a partir de la identidad del Absoluto (cf. Martínez Marzoa, 1992). Por cierto, es imposible no apreciar la sintonía entre Adorno y Heidegger en este su común rechazo del fundamento y/o del sujeto modernos: también en el caso de Heidegger la relación entre los extremos de las oposiciones modernas –y ellas mismas– resultan transfiguradas una vez que se “asientan” sobre el juego de ocultamiento y desocultamiento, una vez que el “fundar” mismo se entiende como un combate y que el “fundamento” resulta esencialmente ligado al (peligro del) abismo (*Ab-grund*). Esto explica por lo demás la empatía de Heidegger, y de Marzoa, con la obra de Hölderlin, con su comprensión del Ser como una unidad inseparable de la escisión o del juicio: diferente, pues, de la mera identidad (cf. Hölderlin, 1795 y Heidegger, 1936).

ción (sin duda problemática) de su concepción jerárquica de la relación de los ámbitos estéticos entre sí⁴⁵. La apertura de lo estético a su otro, al conocimiento, acaba sancionando, en definitiva, su confinación al ámbito de lo meramente subjetivo, su neta separación del “auténtico” saber: el aislamiento que hoy padece. Por eso se ha de responsabilizar a Hegel –al menos tanto como a Kant– de la cosificación del arte y de la decadencia del pensamiento estético propias de la época contemporánea⁴⁶.

Vemos así que es además su lealtad a la primacía de la teoría, del saber moderno, la que explica que finalmente aborte también la posibilidad, que en principio abre, de pensar lo estético a una con el tiempo⁴⁷. En efecto, la asunción hegeliana del momento objetivo en (la dialéctica de) lo estético vincula de entrada este ámbito no sólo al conocimiento, sino también a la objetividad de la historia; de hecho, Hegel elabora una filosofía de la historia del arte. Pero a la postre el arte se determina como “cosa del pasado”: como ya se dijo, sólo en el “ideal” griego en que la Idea y la apariencia (sensible) coincidían perfectamente, es decir, sólo en el arte donde la Idea dominaba perfectamente, serena y eternamente, a su otro cabía la verdad, sólo él era arte “verdadero”. Precisamente porque la noción hegeliana de “verdad” está comprometida con la identidad, su vinculación a lo estético no podía ser esencial: la verdad del arte, necesariamente inferior a la de la teoría, sólo podría ocupar un lugar mientras ésta última no hubiera devenido aún auténtica, la verdadera “ciencia” de la razón moderna.

La verdad expresada por el arte romántico, especialmente por el contemporáneo, no tiene, efectivamente, la forma de la unidad: tiene más bien la forma de un desquiciamiento. Es decir, no sólo da testimonio de que el sujeto se trasciende hacia el objeto, de que lo estético se desborda hacia el conocimiento, sino de que entre estos opuestos existe una grieta que es insalvable: dice que ya no es posible que la razón someta a su ley, a su unidad, la lucha (dialéctica) de los contrarios. Ahora bien, esta fisura irreductible es precisamente el origen de nuestra finitud, constituye el abismo del que nace el tiempo. El arte da voz, pues, a una dolorosa inquietud esencial que expresa nuestra finitud constitutiva. Se podría decir que, si bien el planteamiento dialéctico de Hegel le obliga a acoger las “miserias” de lo humano en el ámbito estético, en el momento en que éstas se muestran terribles, expresiones de un sufrimiento indómito, ya no reconducible a la unidad de la idea, ellas mismas le retiran a lo estético la dignidad que había ganado: lo estético mismo deja de ser una morada adecuada a la verdad. Para Adorno, en cambio, sólo en el sufrimiento que da voz a la quiebra entre sujeto y objeto, entre los opuestos modernos,

⁴⁵ ÄT, p. 140/127.

⁴⁶ ÄT, pp. 141, 143/127, 129.

⁴⁷ Cf. ÄT, p. 119/108: se expone ahí claramente el sentido en el que el “fracaso de Hegel ante lo bello” deriva a una de su rechazo de lo fugaz y caduco y de su consideración de lo no-idéntico como mera “cadena de la subjetividad”.

que da testimonio de la temporalidad que nos constituye, topamos con la verdad del arte; sólo el arte que expresa la imposibilidad de superar la finitud es verdadero arte: sólo él reconoce auténticamente la alteridad, esto es, concede la “libertad para el objeto” que Adorno, con Hegel, pedía a Kant, y que Hegel finalmente, tal vez a pesar de sus buenas intenciones de juventud⁴⁸, ha traicionado máximamente⁴⁹.

La reivindicación adorniana del reconocimiento de la alteridad en lo estético –la reivindicación que explica su crítica a la teoría kantiana– se ha revelado, pues, como una crítica a la Modernidad y a su sujeto en general, como la defensa del desquiciamiento constitutivo del sujeto (estético) y de la obra. Ha asentado la esfera estética en su integridad sobre una quiebra que es en verdad una herida, la grieta de la subjetividad que la vuelve finita⁵⁰. El pensamiento de lo estético habrá de hacerse cargo, efectivamente, de esta finitud constitutiva: lo estético sólo podrá ser pensado en su carácter temporal, en su tiempo y en su historia (desde ningún presente Absoluto que determine el *telos* de la Historia), inscrito en la objetividad social e histórica a la que pertenece y que a la vez trasciende⁵¹. Ahora bien, esta relación será entonces también dialéctica y, ciertamente, “negativa”: dado que lo estético es autónomo y heterónimo a un tiempo, empírico y más que empírico, su verdad habrá de buscarse en su trascendencia de lo dado desde lo dado, en su negación de la objetividad social desde su dependencia de ella. Es decir, su verdad no tendrá la forma de las verdades científicas, sino la de la verdad de la crítica⁵².

⁴⁸ Gethmann-Siefert lleva a cabo una interpretación y reconstrucción del pensamiento estético de Hegel que, insistiendo en la exterioridad, la “materialidad” y la historicidad que él reconoce al arte, se esfuerza por liberarlo del dominio que la Identidad gana en el Hegel maduro (cf. Gethmann-Siefert, 1984).

⁴⁹ Cf. *ÄT*, pp. 25 s./32 s. Efectivamente, si el sufrimiento se eleva –como ocurre en la estética de Adorno– a criterio de la verdad del arte se vuelve imposible que su “fundamento” esté constituido por forma alguna de identidad: donde hay unidad no hay dolor.

⁵⁰ En este punto Adorno muestra su parentesco no únicamente con Heidegger, sino en general con los críticos de la Modernidad (desde Nietzsche y Freud hasta Deleuze y Derrida), y muy especialmente –dados los términos en los que ahora lo estamos presentando– con el psicoanálisis lacaniano: para Lacan, efectivamente, el origen de la subjetividad no sólo es una grieta, no sólo una herida, sino además un crimen irredimible.

⁵¹ Cf. *ÄT*, pp. 48, 111/44 s., 101. La obra de arte es en el tiempo porque su vida es la del instante, porque expresa lo fugaz y efímero, pero también porque cancela el tiempo, porque da voz al imburtable anhelo de eternidad, al dolor, pues, inherente a la propia fugacidad. El arte auténtico asume el carácter ilusorio, ficticio de todo lo permanente, pero no deja de aspirar a la “duración”: asume por ello el carácter ficticio o “aparente” como su ser más propio.

⁵² Cf., por ejemplo, *ÄT*, p. 38/35. El arte auténtico, el que concede libertad al objeto, el que obliga al sujeto a enfrentar a su otro, acoge necesariamente el sufrimiento, el padecer (y no sólo el hacer) del momento subjetivo, y lo eleva a crítica. Precisamente en ello reside su contenido de verdad.

5. De cómo Kant encuentra su verdad en la *Teoría estética*

Así que, aparentemente, el alcance –hasta aquí explicado– de la exigencia adorniana de “libertad para el objeto” lo aleja definitivamente de las premisas de la Modernidad y, consecuentemente, tanto del planteamiento kantiano como del hegeliano. Ni Kant ni Hegel, en la medida en que se mantienen asentados sobre el suelo firme del sujeto moderno, pueden pensar el arte sin someterlo al yugo de su identidad, de la Identidad. Es bello para Kant lo que se adecúa a la unidad del sujeto que juzga (Juicio), y para Hegel fue bello aquello que en un tiempo sometió la pluralidad de la exterioridad al poderío de la unidad de la idea (del sujeto absoluto).

Sin embargo, Adorno es sensible a ciertas diferencias entre Kant y Hegel que aún no han sido expuestas. Hegel no sólo supera, en un sentido, el formalismo kantiano, sino que es también quien destierra lo bello natural de la teoría estética. Pues bien, precisamente en este gesto encuentra Adorno la prueba de que Hegel lleva a su culminación la preeminencia moderna del sujeto en lo estético. En lo sublime kantiano, por cuanto, aun siendo natural, cobra su carácter sobresaliente (su ser sublime) del exceso que obliga al sujeto (o al espíritu) a experimentar la propia superioridad sobre lo natural dado, se podría ver una anticipación del movimiento hegeliano, pero en todo caso sólo Hegel le deniega para siempre la posibilidad de ser bello a lo que por definición se resiste al concepto (del sujeto): a la naturaleza. Dice Adorno a propósito de la estética hegeliana:

Lo natural se extingue sin que sea reconocido en lo bello artístico. Como no está dominado y determinado por el espíritu, Hegel lo considera preestético.⁵³

Al comentar este viraje Adorno deja ver la profundidad de su divergencia respecto a Hegel. Para él, en efecto, lo bello natural constituye un “momento” que merece ser puesto a salvo –recuperado del exilio y la perversión a los que lo condenó precisamente Hegel– porque recuerda el límite de lo humano, porque confronta al sujeto con lo que le es diferente⁵⁴:

[...] lo bello natural alude a la supremacía del objeto en la experiencia subjetiva. Es percibido igual como algo vinculante que como algo no incomprensible que espera a su resolución preguntando.⁵⁵

⁵³ ÄT, p.119/107.

⁵⁴ ÄT, p. 110/99

⁵⁵ ÄT, p. 111/100. Vicente Gómez explica cómo la presunta “superación” hegeliana de lo bello natural priva en verdad a lo bello de su momento primordial: el de la indeterminabilidad (cf. V. Gómez, 1998, pp. 102 ss.).

Pero lo que ahora se ha de destacar es que, además, Adorno entiende que también Kant lo reconoció en estos términos. Ya en la “Introducción inicial” a su *Teoría estética* presenta el “como si” kantiano como el “rasgo estético” al que aún hoy en día aspira todo arte auténtico. Se refiere a esa consigna kantiana según la cual el arte ha de presentarse *como si* fuera naturaleza (del mismo modo que la belleza natural se presenta *como si* fuera arte)⁵⁶. Ciertamente Kant no caracteriza expresamente lo bello –ni siquiera en tanto que natural– como el lugar en el que el sujeto tropieza con la opacidad del objeto. Y, sin embargo, no se puede negar que aquella consigna, unida a su comprensión de lo bello natural, nos ofrece la clave para interpretar correctamente su expulsión del concepto del ámbito estético. Lo propio de la belleza natural radica en que resulta imposible identificar una conciencia o una voluntad como su causa, esto es, en su carácter inconsciente o involuntario, en la ausencia de un concepto o fin que determine al objeto (en tanto que bello)⁵⁷. Por eso la experiencia de lo inquietante (*unheimlich*) es solamente ante ella pura, excesiva⁵⁸. La tesis según la cual en todo lo bello late de algún modo la apariencia “natural” concuerda, pues, perfectamente, con la expulsión kantiana del concepto (que, como posición del objeto, designa también la unidad de un fin) de lo bello en general. Se trata en última instancia de la asunción de que en la esfera estética la alteridad del objeto –con la que éste ha desafiado siempre al sujeto moderno– no puede ser nunca reducida: en ella el objeto no se toma meramente en su aspecto conceptual, como fenómeno, ni, mucho menos, deviene por sí mismo, hegelianamente, puro concepto (aun cuando el concepto hegeliano no sea puro), sino que mantiene su diferencia.

En este sentido conviene recordar los muchos lugares de la *Teoría estética* donde Adorno, sin dejar de criticar la disociación kantiana entre lo estético y lo cognoscitivo, asume él mismo la ausencia de todo concepto “determinado” en lo artístico. No sólo afirma en distintas ocasiones que el exceso propio de lo estético se expresa precisamente en su carácter “escurridizo” respecto a los conceptos⁵⁹, sino que al reconocer el afán por lo nuevo como uno de los aspectos “esenciales” del auténtico arte (moderno) habla de un “juicio sin juicio” en el que inequívocamente resuena la determinación kantiana del juicio estético –y en general del reflexionante– como un juzgar para el que lo universal aún no ha sido dado, como un juzgar

⁵⁶ Cf. KU, § 45; Cf. ÄT, pp. 510 s./456 s.

⁵⁷ También Adorno se refiere a lo natural como a lo “amorfo” o lo “no articulado”, a lo carente, pues, de conceptos o fines determinados que procuren una organización: cf. ÄT, p. 155/ 139-140.

⁵⁸ El término “*unheimlich*” no es utilizado por Kant para referirse a lo sublime, pero su descripción de la experiencia que le corresponde lo haría muy adecuado. La asociación expresa que hace Heidegger (cf. Heidegger, 1935) de lo trágico a lo *unheimlich*, no haría más que explicitar un lazo establecido por todo el Idealismo alemán –incluido el kantiano– entre lo sublime, lo trágico y lo “extraño” (el mismo Kant asocia la tragedia a lo sublime en Kant, 1764, p. 212/39).

⁵⁹ Cf., por ejemplo, ÄT, pp. 114, 136 s./103, 123.

que *busca* la universalidad⁶⁰. En efecto, la libertad de lo estético ya en Kant deriva de esa falta de ley, de la ausencia de una regla universal que “determine” el juzgar de antemano, que reduzca la alteridad de la cosa(-en-sí) a fenómeno. Pues bien, Adorno reconoce del mismo modo esta “anarquía” conceptual o intelectual en lo estético. En el mismo contexto en que introduce la pretensión innovadora del arte verdadero presenta el “momento” de lo absurdo como un rasgo igualmente esencial⁶¹. La obra de arte no ofrece nunca un mensaje cuyo valor de verdad se pueda verificar o falsear como si de una afirmación científica se tratase, relativa –en términos kantianos– a los fenómenos. Muy al contrario es inherente al auténtico arte un componente incomprensible. Más aun, en tanto que verdaderamente esencial, no reducible, esto incomprensible ha de ser respetado por el pensamiento *como tal*: ni sustituido ni traducido por un concepto que –presuntamente– disipe su “extrañeza”⁶².

Por lo demás, es importante señalar que del reconocimiento kantiano de la alteridad en el ámbito estético no da prueba únicamente la exclusión del concepto: la tercera *Crítica* en su totalidad trata de un juzgar que es ajeno a *cualquier* instancia (subjetiva o racional) que pudiera reducir el abismo que separa a los opuestos modernos, que pudiera cancelar la alteridad del objeto. Esta distancia es puesta por el propio Kant, desde su primera *Crítica*, como infinita y, por eso, la posibilidad del conocimiento (del sujeto) exigía allí elevarse a un tercero externo que “forzase” su vinculación. Ese lugar trascendente, esa “utopía”, adoptaba entonces la figura del concepto (respaldado en la “idea” de la razón), pero acababa por revelarse finalmente –de forma explícita en la segunda *Crítica*– como un dios (racional). Es decir, como un universal externo y –en la terminología hegeliana– abstracto. Se trata, efectivamente, de un plano que trasciende la conciencia, la dicotomía intuición-concepto, o el par sujeto-objeto en general, pero que, a su vez, no hace más que “representar” al extremo del sujeto o del concepto. Por eso, semejante transcendencia niega toda auténtica alteridad: como un trasunto del momento subjetivo, esto es, como una instancia racional que fundamenta su unidad con el momento objetivo, neutraliza la alteridad de este último. Pues bien, lo realmente “original” en la tercera *Crítica* estriba en el rechazo de esta instancia trascendente y fundamentadora.

Ciertamente Kant insiste en la obra en la relación de la estética con la moral de

⁶⁰ ÄT, p. 37/35; KU, “Einleitung”. Por lo demás el reconocimiento adorniano de la necesidad de romper con el pasado como rasgo esencial del auténtico arte constituye un síntoma más de su propio talante moderno, de ese compromiso con el proyecto moderno que dota a su crítica (de la misma Modernidad) de una inmanencia de la que no goza, por ejemplo, la de Heidegger.

⁶¹ ÄT, p. 47/44.

⁶² Se podría objetar que, aun cuando excluya el concepto *determinado*, Adorno considera que el momento conceptual es constitutivo del ámbito estético. Pero entonces se habría de insistir en que no es para Kant menos necesaria la presencia de la “legalidad conceptual”, del entendimiento en general, en la estructura del juicio estético. Véase *supra* sección 2.

un modo tal que podría llevar a pensar que Dios o las ideas (morales) cumplirían de nuevo, también en el ámbito estético, ese papel mediador y reductor de la diferencia o la alteridad. Pero debe recordarse en este punto que en el ámbito estético lo moral sólo comparece en tanto que simbolizado, testimoniando, pues, su diferencia respecto a la apariencia, a la exterioridad misma –inherente a lo estético– en la que se hace presente⁶³. En el juzgar estético se asoma la sombra de lo moral vinculada a la experiencia de cierta trascendencia, pero la forma de trascendencia (estética) que aquí acontece no es la de la “pura” cosa-en-sí, la de una absoluta exterioridad, sino más bien la del propio fenómeno que, negándose como tal, se desborda hacia lo que es en-sí, la del fenómeno que se desvela como algo más que lo que el sujeto “determina”, que se excede y excede al sujeto mismo. Acontece aquí en verdad la experiencia del límite –de la grieta y del gozne– en el que el fenómeno se toca con la cosa en sí a la vez que se diferencia de ella⁶⁴.

Así que si la ausencia del concepto en lo bello kantiano nos puso ya en el camino de detectar en su estética un reconocimiento inusitado de la alteridad, su asunción en este plano de cierta trascendencia, unida a su rechazo de una auténtica “exposición” de cualquier contenido racional, nos obliga ahora a relacionar esa presencia de lo otro con la del exceso o el autodesbordamiento. Es decir, de forma más o menos encubierta, Kant aparece ahora comprometido con un posicionamiento que conlleva la asunción de la heteronomía del ámbito estético. Ahora bien, si esto es así, resulta imposible obviar la cercanía de ese “plus” que para Adorno determina la autotranscendencia de lo estético al exceso que lo fenoménico kantiano padece cuando es bello, al exceso por el que Kant vincula este ámbito al moral o incluso al religioso. Reconoce el mismo Adorno:

Hay alguna analogía con el carácter doble de la cosa kantiana en tanto que un en-sí trascendente y un objeto constituido subjetivamente, la ley de sus apariciones.⁶⁵

De hecho, si volvemos ahora al lugar en que Adorno alaba la estética kantiana por afirmar que el verdadero arte es “como si” fuera *natura*, constatamos que efectivamente atisbó también en lo bello natural kantiano –negado categóricamente por Hegel– la afirmación de una doblez irreductible (a cualquier identidad) como un

⁶³ Cf. KU, § 59.

⁶⁴ Para una justificación detenida del rechazo de la interpretación que insiste en la vinculación de lo moral a las ideas racionales o al dios racional con objeto de conjurar la amenaza de irracionalidad que acecha a la estética kantiana, cf. Pérez (2007). Basándose en la relación negativa de las ideas estéticas con las racionales y en la propia “negatividad” que entraña la experiencia de lo sublime (cf. KU, §§ 27-29, 49), asumo allí la lectura de la teoría kantiana que, en términos generales, mantienen tanto Eugenio Triás como Felipe Martínez Marzoa cuando defienden su autonomía frente a lo moral (al menos en la medida en que la moralidad está referida a una trascendencia externa).

⁶⁵ ÄT, p. 153/138.

rasgo propiamente estético. Tras resaltar la ambigüedad inherente a lo bello natural dice Adorno: “Pocos elementos de lo bello natural se han transferido a las obras de arte tan perfectamente como este carácter doble”⁶⁶. Si resulta tan urgente salvar el momento “natural” de lo estético para Adorno es también porque expone de la forma más patente esa naturaleza paradójica y antinómica, esa “duplicidad” esencial de lo estético que la Modernidad ha silenciado⁶⁷.

No se trata meramente de que en ciertas experiencias estéticas o en alguno de sus “momentos” acontezca esta epifanía del límite, esta transgresión de la identidad unitaria: la experiencia estética es en sí misma –tanto en Kant como en Adorno– la experiencia de un límite. Y tampoco se trata simplemente de que el objeto esté ahora cargado de un “plus” que lo excede, sino de que la propia experiencia, el juicio mismo, tiene la estructura del exceso: dicho de otro modo, de que también el sujeto está atrapado en ese movimiento “desmesurado”, desbordado por él⁶⁸. El límite del que hablamos no es únicamente el que separa y une al fenómeno y la cosa-en-sí, sino el que, en general, separa y une al sujeto y al objeto, a todos los opuestos kantianos y modernos.

Volvamos rápidamente sobre la estructura básica del juicio estético kantiano: su unidad se asienta únicamente sobre el esquema de la imaginación que determina la relación entre entendimiento e imaginación como una relación de “libre juego”. Ahora bien, este esquema no designa sino el lugar intermedio, el “entre”, en el que se “encuentran” la imaginación y el entendimiento: no refiere en ningún caso a una ley externa respecto a la propia relación (como lo es el concepto o la idea racional) que rijan dicho encuentro⁶⁹. De este modo resulta superado, ya a primera vista, el dualismo fijo que caracteriza el punto de partida del sistema crítico: mientras permanezcamos en el ámbito estético la sensibilidad y la espontaneidad (del entendimiento) no podrán oponerse como extremos enfrentados ni claramente contradistinguidos. La fluidez así conquistada conlleva cierta “fragilidad” para este juzgar,

⁶⁶ ÄT, p. 111/100.

⁶⁷ Dice Adorno: “El concepto de lo bello natural hurga en una herida” (ÄT, p. 98/88). Ha de quedar claro en todo caso que Adorno no se propone una recuperación del ámbito de lo bello natural kantiano, ni del de la naturaleza bella del XVIII en general, para nuestro tiempo (nuestra naturaleza simplemente no es ya aquella): se trata antes bien de la reivindicación del *momento natural*, máximamente explícito en la belleza natural pensada por Kant, para todo arte auténtico, también para el nuestro.

⁶⁸ En este sentido explica Megill la vuelta, desde Nietzsche, de muchos de los buscadores de una postmodernidad, de los “profetas de la extremidad”, a lo artístico como resultado del descubrimiento del potencial que encierra el “ékstasis” propio de lo estético: es este desquiciamiento (de la obra y del sujeto) o este carácter “ekstático” el que abre la posibilidad de deconstruir los “centrismos” que ha generado la firme razón subjetiva de Occidente; y ello es así precisamente porque el sujeto entra, en lo estético, en contacto con lo otro-de-sí, con “la diferencia” (cf. Megill, 1985).

⁶⁹ Incluso en la primera *Crítica* resulta difícil asignar al esquematizar de la imaginación un lugar propio y sustantivo (cf. Heidegger, 1929).

ya que la unidad de la razón que así comparece no puede ser, en efecto, más firme que la de un libre juego, pero, a cambio, el juicio gana en autonomía: la relación de los opuestos en la que él consiste no depende ya de ninguna instancia trascendente⁷⁰. Ella misma se da su propia ley, nada la precede y, en este sentido, se revela previa a la identidad de los opuestos que en ella participan⁷¹.

Sin duda el *locus* kantiano en el que tiene lugar este fenómeno de unificación y diferenciación de los opuestos es el Juicio (*Urteilkraft*), o sea, la última determinación del sujeto kantiano⁷². Pero, a estas alturas, resulta evidente que esta subjetividad no podrá caracterizarse ya como una unidad sustantiva. El sujeto kantiano aparece ahora como el propio gozne en el que se constituyen los extremos de las dicotomías, como la propia relación bidireccional (dialéctica) en la que ellos se solicitan a la vez que se excluyen⁷³. Claramente distinguido tanto del entendimiento como de la razón en sentido estricto ya no precisa de ninguna unidad “pura”, absoluta y trascendente, que, soldando sus fisuras, le confirme su soberanía: muy al contrario, la trascendencia pertenece a su naturaleza más íntima. El sujeto kantiano, devenido Juicio (estético), topándose por fin con la fisura que lo constituye, no puede más que trascenderse a sí mismo⁷⁴. Este sujeto niega, pues, la identidad del sujeto de la Modernidad en la misma medida en que lo hace el adorniano: afirma su propio desquiciamiento y su finitud. Expone ya la tragedia del sujeto moderno al poner por fin al descubierto su ambigüedad radical y su exceso: su carácter trágico-

⁷⁰ Es imposible no recordar aquí la insistencia de Adorno en el “momento lúdico” de lo estético (Cf. *ÄT*, p. 64/59.). Pero además se ha de reparar en que este rasgo estético suele demostrar su relevancia en aquellas filosofías que se han vuelto a lo estético en busca de una concepción de la libertad: piénsese por ejemplo en el “impulso de juego” de Schiller o en el “juego estético” del joven Nietzsche.

⁷¹ Cabe decir que el rígido dualismo kantiano no es tanto “superado” como “fluidificado” o, si se prefiere, “dialectizado”. En este sentido Cascardi caracteriza acertadamente la relación de los extremos del juicio estético kantiano como una relación dialéctica (cf. Cascardi, 1992).

⁷² Si no fuera así no tendría por lo demás sentido alguno la acusación adorniana que tacha su estética de “subjetivista”.

⁷³ Ya en el trabajo más arriba mencionado, Pérez (2003), he relacionado –con objeto de mostrar la heterogeneidad del planteamiento kantiano respecto a la dialéctica hegeliana– esta estructura del juicio estético con una comprensión de la subjetividad que la despoja necesariamente de cualquier forma “fuerte” de identidad. En este contexto comenté allí las lecturas de la estética kantiana que hacen por una parte Bubner cuando afirma que su sujeto ya no es “identificable” y por otra Martínez Marzoa cuando retrotrae el sujeto kantiano a la “*Natur*” de los párrafos § 45 y § 46 de la *Crítica del Juicio* como a la “desconocida raíz común” que liga las oposiciones que tejen el sistema crítico.

⁷⁴ En este sentido la *Crítica del Juicio* acaba por corroborar y “fundamentar” la tesis kantiana, que se remonta a la primera *Crítica*, de la finitud de la razón (moderna). Puede recordarse ahora la argumentación de Heidegger que vincula esta tesis al esquematizar de la imaginación trascendental de dicha *Crítica* en tanto que fuente última de la temporalidad (cf. Heidegger, 1929). No es casual que la segunda parte de la tercera *Crítica*, ocupándose de la teleología, piense también las bases trascendentales sobre las que podrían asentarse los ensayos menos “puros” con los que en el pasado Kant había intentado mediar tiempo y pensamiento.

co⁷⁵. O, dicho de otra manera, da voz a la tragedia que la Modernidad ha tratado, vanamente, de silenciar⁷⁶.

6. Conclusión

Recapitulemos brevemente. La *Teoría estética* de Adorno se rebela contra la disociación entre estética y conocimiento que la Ilustración y la Modernidad en general han establecido: esta disociación puede ser finalmente letal no sólo para el pensamiento estético sino para la esfera estética en general. Entiende que este divorcio es cómplice en última instancia del dominio del sujeto moderno y de la Identidad que lo determina como razón sobre su otro: el elemento conceptual es el que corresponde al sujeto de la ciencia (moderna) que, centrado en su conquista del conocimiento absoluto, se desentiende de lo estético hasta el punto de regalarle una autonomía sin matices que, en realidad, puede acabar por aniquilarlo. Por eso su esfuerzo por vincular lo estético a lo conceptual y a la verdad es inseparable de su reivindicación del reconocimiento de la alteridad (respecto del sujeto) en lo estético: paradójicamente, si en este ámbito se reconociera verdaderamente al objeto, si junto al sujeto (del gusto) se tuviese en cuenta también el momento de la objetividad, lo estético expresaría por fin su necesidad (intrínseca y constituyente) de su otro, del pensamiento o del elemento conceptual.

⁷⁵ Los pensadores que nuestra época –nuestra posmodernidad y nuestro pensamiento débil– ha determinado como los pensadores de la finitud por excelencia, a saber, Nietzsche y Heidegger, comparten sin duda esta concepción trágica de la verdad del hombre. En *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche deja claro que su reivindicación del arte, que es esencialmente trágico, descansa sobre su asunción de que el ser mismo, el “Uno primordial”, no es más que una hendidura originaria que se expresa en una contradicción (trágica). Éste es también el ser del hombre y, en consecuencia, sólo porque nuestra condición es radicalmente trágica expresa el arte (trágico) nuestra verdad (cf. Nietzsche, 1874, cap. 25). De modo paralelo, Heidegger se detiene a leer el primer canto del coro de *Antígona* para mostrar que si el hombre es lo más “pavoroso” de la *physis* ello se debe a que –dado que el Ser es *pólemos*– su determinación esencial es el propio combate con el ser mismo, la lucha (trágica) en la que excede y combate su propio ser (cf. Heidegger, 1935, pp. 136 ss.).

⁷⁶ Es bien sabido que es mérito precisamente del Idealismo postkantiano el elaborar por fin, dentro de la historia moderna, la tragedia filosóficamente. Pero en este punto conviene recordar la opinión de Nietzsche al respecto cuando piensa la especificidad de la tragedia como lo “otro” de la vocación teórica o socrática de Occidente: mientras con Kant esta inclinación decadente habría topado con sus limitaciones, o incluso con su mentira, el Idealismo postkantiano la habría en cambio restablecido para renunciar, con ello, a la posibilidad de una concepción verdaderamente trágica (cf. Nietzsche, 1874, cap. 20). Cabe evocar también en este sentido, y también en sintonía con nuestro cuarto apartado, la lectura que J.-M. Domenach hace de la presencia de la tragedia en Hegel: aun cuando en principio la contradicción trágica se convierte en el motor mismo del sistema hegeliano, esta misma ubicuidad acaba por neutralizarla (cf. Domenach, 1969, pp. 88 ss.). Podríamos decir que la tragedia es “mediada” con el pensamiento para poder ser finalmente “integrada”, superada.

Por eso la crítica a la estética de Kant es a la vez una crítica a su disociación de lo conceptual y lo estético y a su subjetivismo, a su olvido del momento objetivo: siendo una estética del gusto (del sujeto) no se hace cargo de la heteronomía constitutiva de lo estético y, por ende, de su relación con la esfera del conocimiento. La expulsión kantiana del concepto aparece así como el gesto evidentemente responsable del olvido de la conexión de lo estético con la verdad y de la conversión de lo estético en un ámbito meramente subjetivo.

Sin embargo, en el apartado anterior se ha mostrado que precisamente la exclusión kantiana del concepto sirve finalmente al reconocimiento de la alteridad, del momento “natural”, “material” u objetivo, en lo estético. El concepto corresponde en Kant al sujeto intelectual (y racional) de la ciencia moderna. La unidad del concepto (que transfiere al objeto) es, pues, inseparable de la unidad del sujeto. De modo que la exclusión kantiana del concepto del ámbito estético ha de pensarse en relación con el desbordamiento de la subjetividad, con la apertura del sujeto a lo otro de sí. Ciertamente este otro no puede ser lo objetivo kantiano: el objeto en Kant es sólo posible según la regla conceptual. Pero es obligado entonces pensar que esta alteridad acogida por el Juzgar estético será más auténtica que la del “objeto” de la *Crítica de la razón pura*. La gran provocación kantiana que hacía posible el establecimiento de una total autonomía de lo estético y que hacía posible también la crítica adorniana parece ahora también posibilitar la asunción de la heteronomía que Adorno exige.

Más aún, el punto previo insinúa que Adorno se ha hecho cargo de todo ello, que la simpatía que a la postre le profesa a Kant –antes que a Hegel– da testimonio de que él mismo atisbó esta visión bajo el exilio kantiano del concepto⁷⁷. ¿Por qué no retira entonces Adorno su crítica a Kant?

Ciertamente, Kant, acogiendo de forma más o menos explícita un “momento” natural o inconsciente en todas las formas de lo bello, acoge en su estética alguna forma de alteridad, hace un sitio a aquello que se resiste al saber del sujeto, que insiste en su opacidad (para la razón subjetiva). Ciertamente se asoma, así, a la concepción de un sujeto que sólo es en el límite con su otro, colindando con lo natural (en tanto que privado de conciencia y voluntad), y que, además, *es* con anterioridad a cualquier regla unitaria, libre del yugo de cualquier perfecta identidad, carente en sí mismo de tal identidad. Pero en ningún lugar llega Kant a establecer a partir de aquí ese nexo de lo estético (y de su sujeto) con la verdad y con el conocimiento que Adorno exige a la teoría estética. Ahora bien, hemos visto que el mismo Adorno

⁷⁷ Leemos en la *Teoría estética*: “Paradójicamente, la metafísica hegeliana del espíritu causa algo así como la cosificación del espíritu en la obra de arte como su idea fijable, mientras que la duplicidad kantiana entre el sentimiento de lo necesario y su simultánea ausencia o apertura sigue más fielmente la experiencia estética que la ambición mucho más moderna de Hegel de pensar el arte desde su interior, no desde fuera mediante su constitución subjetiva” (ÄT, p. 141/127).

muestra cómo la asunción de la alteridad, la aceptación de la presencia y la libertad de lo otro del sujeto, es la condición que posibilita el reconocimiento de ese vínculo. ¿Por qué, entonces, no efectúa Kant este reconocimiento? ¿Por qué, en lugar de ello, establece incluso el divorcio entre el terreno del auténtico saber y el de la estética? Sin duda porque esto supondría una revisión del enfoque trascendental y del propio sistema que afectaría incluso al primer servicio que éste rindió a la Modernidad y a su sujeto, esto es, porque cuestionaría la misma fundamentación del saber moderno a la que en principio responde el edificio crítico.

Es claro que para dar ese paso Kant habría de pensar una forma de conocimiento y de verdad distinta a la determinada en la *Crítica de la razón pura* como la única posible⁷⁸. Es decir, es evidente que no sólo tendría que añadir un nuevo campo de verdades a las relativas a los fenómenos, sino que habría de rectificar la tesis allí mantenida de que sólo éstas merecen tal nombre. Pero el problema sería en realidad aún más profundo. Recordemos ahora que –como ya se ha dicho *en passant*– el Juicio constituye la dimensión más profunda de la subjetividad kantiana y, a la vez, aquella en la que se encontrarían sus otras dos, el uso teórico y el uso práctico de la razón: es, pues, la última verdad de la subjetividad kantiana. Así pues, de reconocerse ahora “otra” verdad, un nuevo contenido de verdad, para el ámbito estético, la verdad teórica no debería entonces simplemente coexistir con ella, no sólo habría de resignarse a perder el monopolio que se le había asegurado en la *Crítica de la razón pura*, sino que además habría de reencontrar en ella su fundamentación, la fundamentación de su sólida y unitaria identidad. Pero es claro que –dado el modo en que se ha determinado el Juicio de la tercera *Crítica*– el juzgar determinante de la ciencia sólo se podría asentar sobre el juzgar reflexionante de la *Urteilkraft* como sobre una grieta y una herida: sobre el vacío o la nada que padece la (auténtica) subjetividad y que la lanza a la búsqueda de unidad (o universalidad). Sería entonces la experiencia estética como constatación de la grieta que nos constituye, del sufrimiento originario, quien ofrecería la “razón” de la teoría, quien pondría de manifiesto el porqué del quehacer teórico, la necesidad de “elevarse” a la unidad del concepto y, claramente, la unidad y la firmeza que aún hoy detenta el saber de la ciencia no podrían entonces salir bien paradas.

El punto de vista aquí adoptado pretende efectivamente que este sería el resultado coherente de la *Crítica del Juicio*: que las conclusiones a las que ella llega, concretamente en el juzgar estético, dado el lugar que el Juicio ocupa desde el principio en el sistema, obligarían en buena lógica a una revisión del sistema de este calibre. Y pretendo también que el que Kant no la haya efectuado justifica y legiti-

⁷⁸ El mismo Adorno pone de relieve la heterogeneidad que ha de haber entre el conocimiento de lo estético y el sancionado por Kant: “El carácter de apariencia de las obras de arte tiene como consecuencia que el conocimiento de las obras se enfrenta al concepto de conocimiento de la razón pura kantiana” (cf. *ÄT*, p. 166/149).

ma la crítica adorniana, explica que, a pesar de que Adorno ha encontrado en Kant una verdad que es en realidad “más” dialéctica que la hegeliana, mantenga sin embargo su distancia respecto a él. Sin duda, de haber dado Kant este paso, el paso que Adorno le exige, el saber de la ciencia moderna resultaría en su sistema despojado de la solidez que confieren los fundamentos, las instancias originarias, pero a cambio habría ganado su auténtica verdad: su unidad se reconocería asentada en una búsqueda, en un deseo, en un “gusto” y en un dolor. Y no sólo lo estético sería reconocido morada de la verdad, sino que además la verdad podría exponer orgullosa, sin temor a la pérdida de la objetividad y de la dignidad, su íntima relación con el sufrimiento y con el tiempo, desvelar su origen en la herida del tiempo, revelar su humilde procedencia. En la medida en que es Adorno quien se atreve a dar el paso –el paso que en buena lógica pide el propio reconocimiento kantiano de lo bello natural– bien se puede decir que, al menos en el plano estético, es en Adorno donde Kant encuentra su verdad⁷⁹.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Th. W., (1971), *Drei Studien zu Hegel*, en *Gesammelte Schriften*, vol. 7, Frankfurt am Main, Suhrkamp (cito según la traducción de Víctor Sánchez: *Tres estudios sobre Hegel*, Madrid, Taurus, 1991).
- Adorno, Th. W., (1972), *Ästhetische Theorie*, en *Gesammelte Schriften*, vol. 7, Frankfurt am Main, Suhrkamp (cito según la traducción de Jorge Navarro: *Teoría estética*, en *Obra completa*, vol. 7, Madrid, Akal, 2004 y por la abreviatura ÄT, indicando primero la página alemana y luego la española).
- Adorno, Th. W. y Horkheimer, M. (1969), *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, traducción de Juan José Sánchez, Madrid, Trotta, 1994.
- Beck, L. W. (1969), *Early German Philosophy. Kant and His Predecessors*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- Cascardi, A. J. (1992), *The Subject of Modernity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Domenach, J.-M. (1969), *El retorno de lo trágico*, traducción de Ramón Gil, Barcelona, Península.
- Gadamer, H.-G. (1960), *Verdad y Método*, traducción de Ana Agud y Rafael de Agapito, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1993.
- Gethmann-Siefert, A.-M. (1984), *Die Funktion der Kunst in der Geschichte*, Bonn, Bouvier.

⁷⁹ Al tratar la “superación” hegeliana del concepto kantiano de experiencia considera el propio Adorno, en cambio, que Kant encuentra su verdad ya en Hegel. Cf. “La sustancia experiencial” en Adorno (1971).

- Gómez, V. (1998), *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Madrid, Cátedra.
- Hegel, G. W. F. (1802), *Fe y saber*, traducción de Vicente Serrano, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
- Hegel, G. W. F. (1830), *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, traducción de Ramón Valls Plana, Madrid, Alianza Universidad, 1997.
- Hegel, G. W. F. (1842), *Lecciones sobre la estética*, traducción de Alfredo Brotóns, Madrid, Akal, 1989.
- Heidegger, Martin (1929), *Kant y el problema de la metafísica*, traducción de Gred Ibscher Roth y revisión de Elsa Cecilia Fros, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Heidegger, Martin (1935), *Introducción a la metafísica*, traducción de Ángela Ackermann, Gedisa, Barcelona, 2003.
- Heidegger, Martin (1935/36), “El origen de la obra de arte”, en *Caminos del bosque*, traducción de Arturo Leyte y Helena Cortés, Madrid, Alianza Universidad, 1995.
- Heidegger, Martin (1936), *Hölderlin y la esencia de la poesía*, traducción de Juan D. García Bacca, Barcelona, Anthropos, 1989.
- Hölderlin, F. (1795), “Juicio y ser”, en *Ensayos*, traducción de Felipe Martínez Marzoa, Madrid, Hiperión, 1990.
- Kant, I. (1764), *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, en *Kant's Gesammelte Schriften*, vol. 2, edición de la *Königliche Preussische Akademie der Wissenschaften*, Berlín, Reimer, 1912 (cito por la traducción de Luis Jiménez: *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*, Madrid, Alianza, 1990).
- Kant, I. (1790), *Kritik der Urteilskraft*, en *Kant's Gesammelte Schriften*, vol. 5, edición de la *Königliche Preussische Akademie der Wissenschaften*, Berlín, Reimer, 1913 (cito según la traducción de Manuel García Morente: *Crítica del Juicio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991 y por la abreviatura KU).
- Martínez Marzoa, F. (1987), *Desconocida raíz común*, Barcelona, Visor.
- Martínez Marzoa, F. (1992), *De Kant a Hölderlin*, Barcelona, Visor.
- Megill, A. (1985), *Prophets of Extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*, Berkeley, University of California Press.
- Nietzsche, Friedrich (1874), *El nacimiento de la tragedia*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 2002.
- Pérez, Berta (2003), “Hegel y la Crítica del Juicio”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, vol. 20.
- Pérez, Berta (2007), “La hermenéutica de la tragedia de Kant a Nietzsche: ¿rehabilitación o neutralización?”, en F. Arenas-Dolz, L. Giancristofaro y P. Stellino (eds.), *Nietzsche y la hermenéutica*, Valencia, Nau Llibres.

Žižek, S. (1999), *The Sublime Object of Ideology*, London/New York, Verso.

Žižek, S. (2001), *Enjoy Your Symptom!*, New York, Routledge.