

Lo bello y la unidad del sujeto (Hegel y Adorno)

BERTA M. PÉREZ
Universitat de València

I

LA CONQUISTA DE LA AUTONOMÍA DEL ÁMBITO ESTÉTICO es un logro del pensamiento del siglo XVIII en lengua alemana y está indisolublemente ligado al desplazamiento de dicho ámbito a los dominios del sujeto. En efecto, esta estrategia es la que insinuaron distintos autores de cariz más o menos antirracionalista a lo largo de la segunda mitad del XVIII, los pensadores empeñados en vincular el arte a la experiencia del artista y, en general, al sujeto estético (tenga una posición prioritariamente activa o receptiva) y a su necesidad expresiva: es decir, todos aquellos que insistieron –frente a los wolffianos ortodoxos, que subordinaban el valor del arte al del conocimiento teórico– en la expresión antes que en la representación, y en la subjetividad estética antes que en la objetividad lógica o científica¹. Pero fue sin duda Kant quien, en su *Crítica del Juicio*, al establecer una facultad y un juzgar propios de la esfera estética y, en última instancia, una subjetividad verdaderamente estética, llevó a término esta empresa: lo estético cobra en dicha obra autonomía y dignidad porque se asienta en una subjetividad, en una razón entendida como *Urteilkraft*, que ya no se deja confundir en modo alguno ni con el sujeto de la acción moral ni con el del conocimiento válido, ajena, pues, a la fuente de toda objetividad.

Desde aquí se puede entender que tanto para Hegel como para Adorno este movimiento, aun siendo fundacional y esencial para el pensar estético, por hacer de lo estético un espacio privado de toda forma de objetividad, haya supuesto el pago de un precio demasiado alto y haya incurrido, en última instancia, en el error del subjetivismo. Ya en *Fe y saber*, pero también mucho después en

1 Se trata de una línea de pensamiento que partiría de Bodmer y Breitinger, que, pasando por Baumgarten, llegaría a Mendelssohn, y que sintonizaría en el plano estético con la “época del sentimiento” que eclosiona en el *Sturm und Drang*: cf. L. Beck 1969. Es evidente que se está forjando aquí el tránsito de la concepción representativa del arte propia del XVIII a la expresiva propia del XIX (cf. M. H. Abrams 1953).

las *Lecciones sobre estética*, Hegel le reprocha a la primera parte de la tercera *Crítica* de Kant, a la “crítica del juicio estético”, la reducción de este juzgar a una cuestión meramente subjetiva, a una cuestión de gusto (cf. G. W. F. Hegel 1802, pp. 323 s.)². Como es bien sabido, para Hegel el arte es en efecto tal, auténtico arte o “arte ideal”, solamente en la medida en que expresa la verdad y, ciertamente, la verdad no puede ser sino objetiva, en ningún caso una mera aspiración –como ocurre con los juicios kantianos de gusto– a la universalidad y la necesidad. El arte constituye para Hegel una de las formas del espíritu absoluto porque posee un contenido de verdad. Pero, además, la mera “definición” del arte de la que parten sus *Lecciones sobre estética*, la que dice del arte que es la “apariencia de la idea” (G. W. F. Hegel 1970, p. 151/85), se hace cargo también de su componente “material” y, consecuentemente, histórico: la apariencia refiere efectivamente a lo sensible y a la cambiante exterioridad que conforma la historia. Es decir, Hegel, a diferencia de Kant, parece haberse hecho cargo de la objetividad de lo estético.

II

Pues bien, la reivindicación del reconocimiento del momento objetivo del arte es a la vez uno de los motores y de los hilos conductores fundamentales de la *Teoría estética* de Adorno. De hecho, que la estética haya de pensar el arte *como tal* –y esta es la exigencia de la que nace la obra– supone para él en primer lugar que se haga cargo del carácter irreductible del momento del objeto. Su posición a este respecto queda perfectamente recogida en la reclamación de “libertad para el objeto” (Th. Adorno 1972, p. 33/31)³. La obra de arte tiene entidad por sí misma, su ser (estético) no deriva meramente de su adecuación a ninguna forma de subjetividad, precisamente porque trasciende al sujeto, y en este trascenderlo gana su “objetividad”.

Así se explica que la razón última del respeto que Adorno manifiesta por la estética hegeliana provenga del reconocimiento de la objetividad estética que también Hegel parece haber llevado a cabo. Dice Adorno en su *Teoría Estética*:

“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

2 En las *Lecciones* de Berlín se repite la crítica a toda concepción de lo bello que lo considere como no conceptualizable: cf. G. W. F. Hegel 1970, Erster Teil, “Stellung der Kunst im Verhältnis zur endlichen Wirklichkeit und zur Religion und Philosophie”. Para la crítica general de Hegel al subjetivismo kantiano, véase G. W. F. Hegel 1830, § 41.

3 Para la reivindicación expresa, por parte de Adorno, del concepto, del objeto y del momento de la heteronomía para lo estético, véase *ibid.*, p. 137/123.

subjetivas de intuición, sino que su fundamento hay que buscarlo en el objeto” (Th. Adorno 1972, pp. 523/467 s.; el subrayado es mío).

Y además, la objetividad de lo estético tiene para Adorno dos caras que, según lo dicho más arriba, parecen igualmente asumidas por Hegel. El arte es objetivo para Adorno porque, por un lado, no puede superar en ningún caso su carácter material, porque está irreductiblemente vinculado a la producción social y técnica y, por tanto, al devenir empírico de la historia y, por otro, porque posee un contenido de verdad, porque no expone meras ilusiones o fantasías (subjetivas), sino que entrega auténtico conocimiento. El arte, como para Hegel, es, pues, para Adorno, verdadero saber que acontece en la historia.

III

Ahora bien, dado que en Hegel la objetividad de la verdad no puede derivar en ningún caso más que de su relación con lo absoluto, dado que no cabe pensar otra forma de verdad que no sea la de una expresión del absoluto, y dado, por otra parte, que este absoluto, el *Geist* o espíritu, no es más que la subjetividad devenida absoluta, es patente que tampoco el arte podrá tener por fundamento nada que escape a este sujeto, nada que no sea, en definitiva, esta misma subjetividad. ¿Cómo es posible entonces que Adorno mantenga de todos modos la idea de que Hegel constituye un momento esencial en la conquista de la objetividad de lo estético?

Llegados a este punto se hace preciso recordar sucintamente cuál es la naturaleza del sujeto hegeliano. Éste —en todas y cada una de sus dimensiones, incluida la estética— no es más que en la mediación con su otro, en la lucha o la dialéctica que lo constituye. En efecto, el subjetivismo del que tanto Hegel como Adorno acusan a la estética kantiana no deriva finalmente de que la instancia fundamental se denomine sujeto, sino de que esta instancia, la subjetividad estética kantiana, en la medida en que no está sometida a la regla de ningún concepto determinado, no tenga —y, al menos de entrada, así parece ser— relación alguna con el objeto ni con la objetividad, es decir, deriva del formalismo que padece el sujeto pensado por Kant. Así pues, si el sujeto redeterminado por Hegel supera plenamente este formalismo, si, integrando el momento de su otro, se dota de contenido y objetividad, es claro que, aun cuando siga siendo el único fundamento posible de lo estético, el arte sobre él asentado ya no sufrirá el divorcio del momento objetivo que heredaba la estética kantiana de la pureza del sujeto trascendental: habrá superado también él el formalismo. Es por esto por lo que Adorno destaca que Hegel, en principio, a diferencia de Kant, puede acoger en su estética la fealdad de “las miserias humanas” (Th. Adorno 1972, p. 512/459).

El sujeto hegeliano, efectivamente, ya no es formal, porque ha reconocido el carácter esencial de su relación con su opuesto, la alteridad de la objetividad, porque ha aceptado que lo otro del sujeto es constitutivo del mismo sujeto. Ahora bien, esto es precisamente lo que convierte su filosofía en un pensamiento dialéctico y esto es, sin duda, lo que suscribe plenamente Adorno y en lo que cifra la primera condición de posibilidad de que la estética se eleve hasta la asunción de “la libertad del objeto”. El modelo dialéctico de pensamiento, el inaugurado por Hegel, es a todas luces para Adorno el único que puede colocar la teoría estética en el lugar que le corresponde.

IV

Ahora bien, en abierto contraste con el homenaje que, en este sentido, Adorno rinde a Hegel, afirma también que, en todo caso, por la mera comprensión del pensamiento estético como una “teoría *de lo bello*” (y *no* de lo feo), Hegel delata finalmente su complicidad con el dominio del sujeto moderno y, en consecuencia, con el menosprecio igualmente moderno de su otro, de lo diferente (al sujeto), esto es, del objeto (Th. Adorno 1972, pp. 82/74 s.).

Así que la valoración adorniana de la estética de Hegel se revela ambigua por cuanto en ocasiones le adscribe la ganancia de la objetividad como un mérito que la sitúa por encima de la tradición moderna o ilustrada, que la enfrenta a la tradición que culmina en Kant, mientras que en otros lugares sentencia con toda contundencia que la teoría de lo bello de Hegel consume ese mismo proceso ilustrado, el imparable progreso del dominio de ese sujeto racional que ha acabado por encerrar la estética en el espacio de lo meramente subjetivo, por despojarla, en consecuencia, de todo poder respecto a lo real (cf. Th. Adorno 1972, p. 140/127). Pues bien, para deshacernos de esta aparente paradoja, que afectaría al planteamiento adorniano, conviene ahora clarificar la crítica a la que acabamos de referir, es decir, el reproche que Adorno hace a Hegel por concebir la estética como una teoría de lo bello.

La relación entre lo bello y lo feo es para Adorno una relación propiamente dialéctica, lo cual supone para él que ambos términos pueden ser derivados o generados a partir de su otro sin que ninguno de ellos pueda ocupar el lugar originario. Es por esto por lo que juzga expresamente que la dialéctica hegeliana, al pensar lo artístico desde una teoría de lo bello, “se detiene”: aísla lo bello como el *uno* que procura la identidad del arte y que posee, además, un dominio tal que le permite dar cabida generosamente –aunque también hipócritamente– a lo otro de sí, a lo feo. Aclara entonces Adorno que, frente a este planteamiento, su dialéctica se caracteriza por rechazar 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, pues, para él el reconocimiento de que ninguno de los extremos de las dicotomías puede reducir a su otro, de que su relación no puede ser una relación de dominio.

El modo habitual de referirse a esta divergencia consiste en recurrir a la distinción entre una dialéctica negativa –la de Adorno– y una afirmativa –la de Hegel–. No se trata aquí de decidir la propiedad o impropiiedad del distingo, pero sí de dejar clara la abisal diferencia que los separa para disipar así la posibilidad misma de interpretar la dialéctica de Adorno como una mera variante de la dialéctica hegeliana.

V

En efecto, ya la concepción adorniana de la relación dialéctica entre lo bello y lo feo a la que acabamos de hacer referencia permite atisbar 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 “salga de sí”, sino que nunca esté “cabe-sí”⁴; permite empezar a entender por qué, para Adorno, Hegel, aun habiendo expresado la necesidad de acoger en la estética al Otro del principio ilustrado, no ha hecho por fin más que someterlo definitivamente al poder del “Yo-Uno” moderno.

Pero, además, 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 identifique con una instancia que –previa tanto a la unidad como a la diferencia– haga imposible un cierre que cancele la alteridad. En efecto, 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 Hegel el principio sea dominador, mientras en Adorno sea “tolerante”, de modo que el movimiento dialéctico tenga una vida más corta en la filosofía hegeliana que en la adorniana. La diferencia entre ambos autores radica más bien en que mientras en relación a Hegel todavía cabe hablar de un principio y de una relación propiamente genética o fundamentadora, este lenguaje ya no sirve para caracterizar el pensamiento de Adorno en absoluto⁵. Si la dialéctica negativa puede ser caracterizada como verdaderamente reconocedora de la tensión, bidireccional y abierta, es precisamente porque no cabe en ella ningu-

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

5 Por supuesto, esto no significa que la noción misma de fundamento no resulte redefinida en Hegel: de hecho lo es ya desde que en sus escritos de Jena (1800-1802) establece definitivamente que el fundamento, dado que no es más que en el despliegue de aquello que fundamenta, necesita de lo fundamentado tanto como lo fundamentado necesita de él.

na 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. De modo que si la relación deviene en Adorno, efectivamente, lo primero, si ningún opuesto del par dialéctico posee prioridad alguna, entonces la misma relación prueba que no “descansa” más que en una quiebra, en un abismo, en nada que pueda ser llamado en ningún sentido “uno” o “fundamento”.

Y es precisamente este punto el que distancia definitivamente a Adorno de toda concepción idealista.

De hecho, es también desde aquí desde donde se ha de entender su distancia con respecto a Kant. Cuando critica su estética, también lo hace en última instancia por aquello que incluso en la *Crítica del Juicio* delata la solidez de un sujeto unificado. Efectivamente, cuando asocia la estética de Kant al hedonismo (y consiguientemente al subjetivismo) del arte dieciochesco no es porque entienda que el sujeto estético kantiano es un sujeto empírico, sensible únicamente al “agrado”, sino justamente porque su experiencia (trascendental y no empírica) no es más que placentera, es decir, la que nace de la armonía de las facultades, de su conciliación o unidad⁶. Es decir, porque el sujeto estético (al menos en tanto que sujeto del juzgar de lo bello) está plácidamente unificado consigo, porque desconoce la violencia de la alteridad que, sin embargo, estaba presente en el sujeto de conocimiento de la primera *Crítica*.

VI

La estética de Adorno es, pues, radicalmente anti-idealista, porque rechaza rotundamente toda concepción unitaria de la subjetividad: si el sujeto está ya siempre más allá de sí es porque es radicalmente finito, porque está escindido, desgarrado entre sí mismo y su otro. Y es solamente desde aquí desde donde se ha de comprender el talante radicalmente heterogéneo de su estética y la hegeliana. Puesto que el sujeto está radicalmente desgarrado, el arte, precisamente por ser verdadero, sólo es auténtico cuando es trágico, cuando expone la finitud como irreductible, como una verdad insuperable. Su vínculo con la libertad –vínculo del que pretende hacerse cargo también Hegel– lo hace por ello necesariamente crítico: testimonio de la distancia que separa lo que es de lo que podría ser. El arte lo puede ser todo, menos sereno. La obra de arte afirma, en efecto, un mundo que no coincide con el real y hace constar, asumiendo el dolor que ello conlleva, que no es el real. La auténtica emancipación y la crítica exigen, pues, para Adorno, hacerse cargo de lo que niega la unidad (del sujeto), el anhelo de

6 Para constatar la asociación adorniana de la estética de Kant al hedonismo del siglo XVIII, cf. Th. Adorno 1972, pp. 496 s. y 502 s./444 y 449. Para constatar la conciencia adorniana de que el planteamiento de Kant no era en ningún caso empirista, véase *ibid.*, pp. 23 s./ 22.

absolutes, esto es, dejar también en libertad al otro del sujeto, dejar ser al objeto que recuerda la finitud de la subjetividad, dejar ser a la realidad que niega la reconciliación. Así, se entiende que en muchos lugares de la *Teoría estética* la exposición del sufrimiento aparezca como el criterio último para discernir el arte auténtico: la obra de arte que da voz al sufrimiento hace violencia a la identidad del sujeto que se pretende unitario y autónomo a la vez que legitima la aspiración a la identidad del sujeto oprimido, desgarrado⁷.

Resulta, pues, fácil medir la distancia que separa a Adorno de la concepción hegeliana de lo estético. El arte de Hegel niega definitivamente el sufrimiento, es el arte de la serenidad. Como su propia comprensión de la tragedia evidencia, el arte auténtico no es además, para Hegel, meramente sereno, sino que fundamenta la propia serenidad, constituye la reducción de lo inquietante, de la amenaza que lo otro, la alteridad, significa. La armonía del arte griego, el único reconocido como tal por Hegel, deriva directamente de que el espíritu, el sujeto (absoluto), se encuentra perfectamente expresado en la exterioridad (estética), de que en él la exterioridad ya no es tal, ya no conforma una auténtica alteridad: si se quiere, de que se ha perdido toda la distancia que presupone la crítica y, con ello, toda posibilidad de dar expresión al sufrimiento.

En resumen, el autoextrañamiento del sujeto hegeliano, aquél por el que Adorno le reconoce legítimamente a su estética el mérito de proclamar su carácter objetivo, ha acabado, sin embargo, por probarse para el mismo Adorno una eficaz estrategia en la tarea de la aniquilación de la alteridad: su autonegación se ha evidenciado como un momento (cuya superación está garantizada) encaminado a la negación de lo otro del sujeto y de la razón, encaminado a la subordinación definitiva de lo estético a la ciencia, a la proclamación de la “muerte del arte”.

REFERENCIAS

- ABRAMS, M. H., 1953: *The Mirror and the Lamp*. New York: Oxford University Press.
- ADORNO, Th., 1972: *Ästhetische Theorie*, en: *Gesammelte Schriften*, vol. 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp (traducción española de Jorge Navarro: *Teoría estética*, en: *Obra completa*, vol. 7. Madrid: Akal, 2004).
- BECK, L., 1969: *Early German Philosophy. Kant and His Predecessors*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- HEGEL, G. W. F., 1802: “Glauben und Wissen”, en: *Werke in zwanzig Bänden*, vol. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

7 Todos estos aspectos de la concepción adorniana del arte aparecen en su unidad ya al comienzo de su *Teoría estética*, en las páginas que tratan de la “Desartifización del arte” y del “Lenguaje del sufrimiento”.

- _____, 1830: *Enzyklopädie der Philosophischen Wissenschaften*, en: *Werke in zwanzig Bänden*, vol. 8. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.
- _____, 1970: *Vorlesungen über die Ästhetik, I*, en: *Werke in zwanzig Bänden*, vol. 13. Frankfurt am Main: Suhrkamp (traducción española de Alfredo Brotons: *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal, 1989).