

SOBRE EL CONCEPTO DE NATURALEZA EN LA ESTÉTICA ADORNIANA

Ignacio Giralda

Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

ignaciogirala@gmail.com

Recibido: 06 de febrero de 2023

Aceptado: 03 de Mayo de 2023

Identificador permanente (ARK): <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s18535925/cdkzakwyf>

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0003-8470-5277>

|1|

Resumen

En el presente trabajo se intentará precisar el sentido y alcance del concepto de naturaleza en dos obras de Theodor Adorno (*Dialéctica de la Ilustración y Teoría Estética*), así como la función que dicha noción desempeña en el marco del planteo filosófico elaborado por el autor alemán. Si bien Adorno es uno de los mayores representantes de la Teoría Crítica, caracterizada por hacer un análisis de tipo histórico-materialista de los fenómenos culturales, afirmaremos que la “deconstrucción” del ámbito de la sociedad o historia llevada a cabo por esta corriente se vale de alguna revisión o reivindicación de un concepto de naturaleza. El abordaje del autor se inscribe en una tradición filosófica que, partiendo de la crítica al idealismo, dialoga con la obra de Marx y discute con sus posteriores recepciones. Por este motivo, caracterizaremos las concepciones de la naturaleza del propio Marx y de Lukács, con el propósito de contextualizar, a grandes rasgos, la filosofía de Adorno en relación a los autores citados. Sostendremos aquí que, para Adorno, las dimensiones de historia y naturaleza funcionan dialécticamente, y una no es pensable sin la otra; y que este carácter dialéctico lo sitúa por encima de versiones “vulgares” de materialismo. Sobre el final del trabajo, analizaremos dos dimensiones del concepto de naturaleza que fueron trabajadas por Adorno en *Teoría Estética*: la relación cultura-naturaleza en el terreno de la producción artística, y lo bello natural.

Palabras clave: estética, Teoría Crítica, materialismo dialéctico, naturaleza, lo bello natural, obra de arte

ON THE CONCEPT OF NATURE IN ADORNIAN AESTHETICS

Abstract

In this paper we will try to specify the meaning and scope of the concept of nature in two works by Theodor Adorno (*Dialectic of Enlightenment and Aesthetic Theory*), as



well as the function that this notion plays within the framework of the philosophical approach elaborated by the German author. Although Adorno is one of the greatest representatives of Critical Theory, characterized by making a historical-materialist analysis of cultural phenomena, we will affirm that the "deconstruction" of the notion of society or history carried out by this school relies on some revision or vindication of the concept of nature. The author's approach is part of a philosophical tradition that, starting from the critique of idealism, dialogues with the work of Marx and discusses its subsequent receptions. For this reason, we will characterize the conceptions of nature of Marx himself and of Lukács, with the purpose of contextualizing, in broad strokes, Adorno's philosophy in relation to the cited authors. We will argue here that, for Adorno, the dimensions of history and nature function dialectically, and one cannot be thought without the other; and that this dialectical character places it above "vulgar" versions of materialism. At the end of this paper, we will analyze two dimensions of the concept of nature that were worked on by Adorno in *Aesthetic Theory*: the culture-nature relationship in the field of artistic production, and natural beauty.

Key words: Aesthetics – Critical Theory – dialectical materialism – nature – natural beauty – work of art

|2|

Introducción

Como es sabido, Adorno es uno de los mayores exponentes de la Teoría Crítica, cuyo principal foco de interés son los fenómenos sociales, culturales y artísticos. Por esta razón, podría llegar a creerse que no existe demasiado interés por el concepto de naturaleza en un pensamiento de tales características. Sin embargo, dicha suposición es fácilmente refutable, en primer lugar, desde el punto de vista de la tradición filosófica de la cual forma parte Adorno. Esta tradición, que encuentra en Kant, Hegel y Marx los tres nombres propios más importantes, se ha ocupado largamente del análisis filosófico de esta dimensión. Para los autores citados, la naturaleza constituye, sino un objeto de especial interés teórico, al menos una parte necesaria dentro del sistema desarrollado en cada caso. Así, por ejemplo, en Kant el concepto de naturaleza aparece contrapuesto al dominio de la libertad, y constituye uno de los ejes de la primera *Crítica*: la naturaleza existe en la medida en que el sujeto cuenta con el trabajo conjunto de las facultades. En el caso de Hegel, por su parte, la naturaleza aparece como un momento necesario del devenir de la Idea en Espíritu, como el momento de la negatividad o alienación. Aunque el Espíritu constituya el auténtico objeto de la filosofía hegeliana, es evidente que éste carecería de sentido por fuera de la dialéctica, la cual necesita del momento de alienación. En cuanto al papel que esta noción desempeña para Marx, lo desarrollaremos más adelante, dado que se vincula de manera especial con la filosofía de Adorno. Sin ir más lejos, la misma sospecha que estamos refutando respecto a Adorno podría plantearse con respecto a la obra de Marx, ya que el de naturaleza parecería ser un concepto más bien periférico o extraño a la teoría de este autor. Baste decir, por ahora, que la naturaleza aparece como un momento necesario en la obra marxiana por las mismas razones que en Hegel, es decir, como instancia ineludible de la dialéctica; pero veremos más en detalle la centralidad y las tensiones de este asunto. En el marco de las recepciones del pensamiento de Marx, *Historia y conciencia de clase* de

Lukács se presenta como un texto clave que, además de haber mediado la lectura que Adorno hizo de esta filosofía, aborda los fenómenos sociales mediante el concepto de segunda naturaleza.

Como hemos señalado, las preocupaciones de Adorno son mayormente de orden histórico y cultural, pero su reivindicación de la dialéctica¹ implica que, al abordar los fenómenos sociales, lleve a cabo una revisión del concepto de naturaleza. Sostendremos en el presente trabajo la tesis de que, para Adorno, las dimensiones de historia y naturaleza funcionan dialécticamente, y una no es pensable sin la otra; y que ese es el modo en el que nuestro autor se instala en las discusiones y recepciones del pensamiento marxiano, por un lado profundizando la crítica al idealismo, y por otro evitando la caída en un materialismo ingenuo.

Veremos, en lo que sigue, la problematización del concepto de naturaleza en dos obras. En primer lugar, *Dialéctica de la Ilustración*, publicada junto a Horkheimer, desarrolla la dialéctica entre mito e Ilustración. Allí se identifican las raíces de la razón en el seno de los mitos griegos, y se lleva a cabo una crítica de la reducción instrumental de la misma, que condujo, según los autores, a la sociedad administrada.

|3|

En el segundo apartado vamos a recuperar el aspecto bajo el que se presenta el problema de la naturaleza en el materialismo de Marx. En este sentido, distinguiremos entre la concepción de la dialéctica como el conflicto entre fuerzas productivas y medios de producción, por un lado, y el intercambio orgánico entre hombre y naturaleza, por otro, que es comprendido como una dialéctica entre la inmediatez y la mediatez del ser material. Para dicha cuestión será relevante, también, la interpretación de la teoría de Marx llevada a cabo por Lukács, con su concepto de segunda naturaleza.

En el tercer apartado, finalmente, abordaremos dos capítulos de *Teoría Estética*, en los que se ponen de manifiesto el especial interés de Adorno por el concepto de naturaleza y la imposibilidad de dejar dicha noción al margen de una filosofía auténticamente dialéctica y materialista. La primera de estas cuestiones refiere a la relación cultura-naturaleza en el terreno de la producción artística, y reivindica el papel que el objeto desempeña en esa labor. El segundo tema consiste en un abordaje del concepto de lo *bello natural*, que pone de manifiesto la indeterminabilidad de los objetos naturales y, simultáneamente, su dimensión histórica.

I. La dialéctica de mito e Ilustración

Dialéctica de la Ilustración fue publicada en 1944, bajo el título de *Fragmentos Filosóficos*, y luego en 1947, con el nombre actual. Veintidós años más tarde vio la luz una reedición a la que Adorno y Horkheimer añadieron un prólogo crítico. Esta obra representó un punto de inflexión para sus autores, porque en ella cristalizaron una serie

¹ El método filosófico de Adorno es conocido como dialéctica negativa o dialéctica en suspenso, y fue desarrollado junto a Benjamin alrededor de 1928 (Buck-Morss, 1981, p. 63); nos parece importante destacar uno de sus aspectos. Este procedimiento y concepción de la dialéctica toma diferentes categorías escindidas o separadas (ya sea en un sistema filosófico o en el discurso imperante) y, reconociendo su irreductibilidad, no obstante explicita sus mutuas relaciones, las cuales se vuelven visibles y filosóficamente relevantes a la luz de alguna constelación de fenómenos históricos.

de críticas respecto a determinadas concepciones y expectativas que habían guiado el proyecto del Instituto de los años 30, imponiéndose, en este caso, una visión de desconfianza acerca del rol de las ciencias sociales y de la noción de progreso histórico.² Teniendo esto en cuenta, el propósito del texto consiste en abordar determinados procesos históricos que dieron lugar a la modernidad. La tesis fundamental sostiene que dichos procesos históricos están marcados por una dialéctica en la cual entran en juego dos polos: el mito y la Ilustración. Ambos momentos poseen una doble dimensión o significado, no siempre explicitado por los autores. En este sentido, se plantea que la Ilustración histórica (o también podríamos decir, la Modernidad) forma parte de un proceso mucho más amplio que el referido a los siglos XVII y XVIII, que abarca la historia de la cultura occidental, y por lo tanto tiene su origen entre los griegos.

Si seguimos a Sánchez (1998, p. 11), esta obra tiene dos ejes temáticos. El primero de ellos es la autodestrucción de la Ilustración; lo que se pone en juego en este caso es la posibilidad de realizar o no el proyecto iluminista de llevar a la práctica los valores de la revolución francesa. Sin embargo, la historia no condujo a tales resultados, sino a la autodestrucción de la humanidad y a un mundo signado por el totalitarismo y la desigualdad. Allí se encierra parte de la paradoja del proyecto ilustrado. El segundo núcleo temático de la obra es la Ilustración como dominio sobre la naturaleza. Al conocimiento científico e instrumental, elevado a paradigma de la razón por la filosofía moderna, se le opone una naturaleza entendida como aquella fuerza ciega y repetitiva a la que hay que sobreponerse y controlar. En este caso, la ambigüedad de la dialéctica se expresa en que sus dos momentos no son absolutamente opuestos, sino que cada uno de ellos está presente en el otro; el mito es ya el primer estadio de la Ilustración, mientras que ésta, por su parte, recae en mitología. Teniendo en cuenta los propósitos del presente trabajo, nos detendremos principalmente en este segundo eje.

Los conceptos de mito e Ilustración pueden comprenderse como pertenecientes al orden de la naturaleza y de la razón, respectivamente. *Dialéctica...* sostiene que la concepción instrumental del conocimiento y del dominio de las potencias naturales tiene ya su origen entre los griegos, y nace justamente en el contexto del mito. Así, los autores llevan a cabo un análisis de la figura de Odiseo e identifican en él los rasgos de un denominado “esquema de la astucia” (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 109), a través del cual el héroe se enfrenta al orden establecido por las fuerzas míticas de la naturaleza, burlando las leyes o designios que éstas imponen. Dicho esquema consiste en que, al tiempo que se cumple la norma, se la viola, al encontrar “vacíos legales” dentro de la generalidad o amplitud que caracteriza el decreto mítico. Esto se logra mediante lo que Adorno llama la “dialéctica de la elocuencia”: la razón se adecúa o asimila a su contrario, la naturaleza, como medio para dominarla. La astucia consiste en que el inteligente, que se sabe más débil que la fuerza natural que busca burlar, adopte el papel del necio. Bajo esta apariencia, la razón rompe el derecho mítico, pero de la forma señalada: cumpliéndolo de un modo que lo vuelve ineficaz. Como señala Wiggershaus (2010, p. 414): “Es verdad que el autor de la *Odisea* hacía que sus héroes todavía tomaran en serio los mitos. Pero él mismo tenía ya una relación irónica, ilustrada,

² Puede consultarse Wiggershaus (2010, p. 410 y siguientes) y Jay (1989, p. 409 y siguientes).

respecto a ellos, y su héroe se encontraba en el proceso hacia la misma situación.” En ese sentido es que el mito aparece como su contraparte dialéctica: la astucia o razón, encarnada por Odiseo, es capaz de modificar lo dado en la naturaleza.

Por su parte, la Ilustración recae en mitología en el sentido indicado anteriormente: al tratarse de un proyecto ambiguo, su alcance puede ser tanto liberador como catastrófico. En este sentido, habría una Ilustración autodestructiva y conducente a la dominación de la naturaleza, y otra que lleva a la emancipación y la reconciliación. Que se concrete uno u otro resultado depende de si evita o cumple con este retorno al mito, lo que equivale a decir: si se *ilustra* o no acerca de su propia dialéctica.

Por este motivo, el concepto de “mito” también posee un doble sentido. El primero es el que ya hemos abordado: como legalidad establecida por las fuerzas de la naturaleza, y a la que Odiseo burlaba. Sin embargo, la noción de “recaída” en la mitología por parte de la Ilustración no debe entenderse como un regreso literal a dicho esquema, dado que la razón ilustrada consiste de hecho en un proceso de desmitologización. El alcance catastrófico de dicho proceso, lo que los autores llaman la recaída, es “la recaída en la naturaleza desprovista de mitos, como una conducta mítica sin mitos” (Wiggershaus, 2010, p. 415). Esa “conducta mítica sin mitos” es, entonces, propia de una Ilustración que deriva en aniquilación de la libertad. Lo que posee de común con los antiguos mitos es la estructura de aquello que se repite como siempre idéntico, y por eso se presenta como si fuera una legalidad mítica o natural; en este caso, la sociedad administrada.

|5|

En esta obra, Adorno y Horkheimer parten del *factum* de que la Ilustración que se ha impuesto en la historia es la que sigue esta “conducta mítica sin mitos”. Por este motivo, *Dialéctica...* es planteada como una autocrítica de la razón. La razón instrumental denunciada por los autores es aquella que piensa exclusivamente en los medios y se desentiende del problema de los fines. Una razón, por tanto, incapaz de reconocer grietas y elaborar críticas al orden producido por las leyes de la sociedad, que se torna independiente respecto de la voluntad de los individuos, y oculta su carácter histórico mediante la apariencia de la legalidad natural o mítica.

De esta manera, la capacidad de conocer y razonar, principalmente ligada al cálculo y a la conceptualización, se convirtió en el rasgo distintivo y definitorio de la nueva categoría de sujeto, mientras que las otras dimensiones de la subjetividad, por ejemplo la sensibilidad, el deseo o el juego, fueron quedando relegadas a un rol secundario, hasta ser deslegitimadas y reprimidas. De acuerdo a esta concepción, el objeto se define por su oposición al sujeto como lo carente de espíritu, lo que se reduce a la extensión, a lo mecánico: aquello que puede ser conocido, manipulado y dominado. En boca de los autores, la Ilustración se relaciona con los objetos y la naturaleza “como el dictador con los hombres” (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 66).

Esta dominación de la naturaleza-objeto llevada a cabo por la razón instrumental³ es posible, en gran medida, gracias a la capacidad de realizar juicios determinantes, es decir, de subsumir una serie de particulares bajo una categoría universal (Kant, 1992, §17). “Pensar, en el sentido de la Ilustración, es producir un orden científico unitario y deducir el conocimiento de los hechos de principios (...). Conocer es subsumir bajo

³ Horkheimer prosigue el abordaje de este problema en *Crítica de la razón instrumental*, de 1947.

principios” (Adorno y Horkheimer, 1998, pp. 129-130) Adorno es crítico de este procedimiento de identidad de lo no idéntico en la medida en que supone una violencia ejercida por parte del concepto hacia lo particular, que queda desatendido. En este punto, Adorno sigue claramente a Nietzsche:

Toda palabra se convierte de manera inmediata en concepto en tanto que justamente no ha de servir para la experiencia singular (...) sino que debe encajar al mismo tiempo con innumerables experiencias, por así decirlo, más o menos similares, jamás idénticas estrictamente hablando (Nietzsche, 1996, pp. 22-23).

La posibilidad de alcanzar la emancipación de la humanidad y la reconciliación con el objeto descansa en la tarea crítica de “ilustrar a la Ilustración” y de superar la autoescisión de la Naturaleza. Dicho proceso, que busca el “recuerdo de la Naturaleza en el sujeto”, sólo es posible en el medio conceptual, pero mediante un concepto que se vuelva contra la tendencia cosificadora del pensamiento (Wellmer, 1993, p. 17). Para Adorno, esa posibilidad puede darse dentro de la filosofía, pero también en la esfera del arte, sobre la que nos detendremos en el último apartado de este trabajo. Por el momento sólo diremos que la posición de Adorno expresa una serie de paradojas en torno a la estética, comenzando por el precio que el arte debe pagar por su autonomía; es su distancia crítica la que le impide actuar inmediatamente sobre la sociedad.

|6|

II. El problema de la naturaleza en el materialismo dialéctico

La idea de que la Ilustración recae en mitología remite fuertemente al materialismo dialéctico; sobre todo, a la comprensión del vínculo entre trabajo y naturaleza en Marx, y al concepto de segunda naturaleza de Lukács. Una caracterización general de ambas perspectivas nos permitirá contextualizar, a grandes rasgos, el planteo de *Dialéctica...* en relación a la filosofía marxiana y a su recepción en la obra del filósofo húngaro.

El materialismo dialéctico o histórico de Marx es una filosofía que, como su nombre indica, está atravesada por dos elementos en tensión. En primer lugar, como es sabido, toma de Hegel la dialéctica, pero rechaza el idealismo. A su vez, abraza el materialismo, pero se aleja de sus versiones ingenuas. El materialismo filosófico, en su versión más llana, se caracteriza por atribuirle realidad objetiva a la materia, es decir, afirmar que ésta existe por fuera e independientemente de toda conciencia. Marx sostiene, precisamente, esta clase de materialismo. Para él, la naturaleza es la materia que, sujeta a leyes físicas y químicas que le son constitutivas, se enfrenta a los hombres; como en Hegel, se determina fundamentalmente como exterioridad, y tiene el carácter de cosa. Sean cuales sean las condiciones históricas en las que se sitúen, los hombres se ven frente a un mundo de objetos imposible de suprimir, y del cual deben apropiarse para sobrevivir. Así, los fines humanos se pueden realizar por medio de la utilización o encauce de los procesos naturales.

El otro elemento fundamental que compone el materialismo de Marx es, precisamente, el trabajo, la capacidad productiva de los hombres. El materialismo naturalista de Feuerbach, por ejemplo, concibe el mundo como algo dado, es decir, como un complejo de cosas rígidas y acabadas. Éste presupone que la naturaleza en su conjunto es un sustrato homogéneo, ajeno a la historia, de modo tal que su filosofía cae de manera

ingenua en el mito de una “naturaleza pura” (Schmidt, 1977, p. 23). Marx, en cambio, afirma que la materia “a secas” es una abstracción del pensamiento; sólo existen determinados modos de ser de la materia, social e históricamente mediados (Schmidt, 1977, p. 30). El materialismo dialéctico incorpora la dimensión de los procesos o mediaciones en los que el trabajo humano transforma los elementos de la naturaleza. De la combinación de estos dos elementos (naturaleza y trabajo) se obtienen los valores de uso, es decir, los materiales naturales particulares mediados por una actividad particular, y que sirven para satisfacer determinadas necesidades humanas.

Cuando surge un valor de uso como producto del proceso laboral, entran en él, como *medio de producción*, otros valores de uso, productos de procesos laborales anteriores. El mismo valor de uso que constituye el producto de estos últimos, es también el medio de producción de aquel trabajo. Por lo tanto, los productos no son sólo el resultado sino a la vez la *condición* del proceso laboral (Marx, 2008, p. 189).

Cuando Marx afirma que “la dialéctica de Hegel es la forma básica de toda dialéctica, pero sólo *después* de la eliminación de su forma mística” (Marx, como se citó en Schmidt, 1977, p. 24), dicha reivindicación reconoce que el mundo está mediado por el sujeto. Al “eliminar su forma mística” a través del materialismo, Marx explica la dialéctica concreta de la inmediatez y la mediatez del ser material en la configuración que asume en cada caso (Schmidt, 1977, p. 76). De este modo, Marx es capaz de afirmar que la producción social es “el fundamento de todo el mundo sensible” (Marx, como se citó en Schmidt, 1977, p. 110), sin por eso abandonar o contradecir su posición materialista. La materia existe con independencia de toda conciencia, es verdad; pero no es menos verdadero que el hecho de que la capacidad productiva del hombre envuelve en procesos e imprime mediaciones sobre los objetos del mundo; y sólo a través de la praxis mediadora, es decir, a través de las formas de su proceso laboral, pueden los hombres reconocer y emplear instrumentalmente las leyes de la naturaleza. La mediación social de la materia confirma, de hecho, la prioridad de ésta, ya que la necesita como presupuesto; prioridad, entonces, dentro de la mediación. “No lo abstracto de la materia sino lo concreto de la praxis social es el verdadero objeto de la teoría materialista” (Schmidt, 1977, p. 36).

El abordaje dialéctico de Marx comprende que naturaleza e historia son dimensiones o elementos simultáneamente irreductibles y entretreídos. En este punto, Adorno sigue fielmente el materialismo dialéctico de Marx, y lo desarrolla para el abordaje de problemas estéticos. Por otro lado, Marx afirma que el motor de la historia es el movimiento entre fuerzas productivas y relaciones de producción. Sánchez (1998, p. 30) indica al respecto que, en *Dialéctica...*, Adorno reemplaza esta idea por la del conflicto más radical entre hombre y naturaleza, y que, en ese sentido, se produce un alejamiento respecto de Marx. Si bien esta observación es correcta, debería ser matizada, teniendo en cuenta el citado análisis de Schmidt acerca del rol que juega la naturaleza en la teoría de Marx: la dialéctica entre naturaleza y ser humano es una condición independiente de las circunstancias históricas. Schmidt (1977, p. 92) considera que debemos diferenciar entre “la «eterna necesidad natural» del intercambio orgánico entre hombre y naturaleza (...) frente a sus configuraciones históricas concretas”. En este sentido, parece que

Adorno estaría recuperando la primera de estas dialécticas (que ya hemos mencionado, bajo la idea de la inmediatez y mediatez del ser material), y restando relevancia a la segunda; no porque ignore las configuraciones históricas concretas, desde luego, sino porque, en su análisis, el mencionado “motor de la historia” no aparece como parte de la argumentación.

Posteriormente, Lukács trabajó el concepto de reificación en términos de una “segunda naturaleza”, explicitando aún más la necesidad de presuponer una concepción de naturaleza a la hora de analizar los fenómenos sociales. En *Historia y conciencia de clase*, texto leído atentamente por Adorno, se sostiene que la estructura mercantil se vuelve el prototipo de todas las formas de objetividad y subjetividad en la sociedad burguesa, haciendo que las relaciones entre los hombres adquieran el carácter de cosas: “este fenómeno estructural fundamental (...) opone al hombre su propia actividad, su propio trabajo como algo objetivo, independiente de él y (...) lo domina en virtud de leyes propias, ajenas al hombre.” (Lukács, 1970, p. 113). En otras palabras, la reificación debe entenderse como una forma de praxis distorsionada cuyo proceso cognitivo elemental provoca que algo que no posee propiedades de cosa, sea considerado como tal. Esto implica que los sujetos se vean forzados a comportarse como meros observadores frente al acontecer social, dada la actitud calculadora, “puramente objetiva, desapasionada en extremo” exigida por la estructura mercantil, incluso cuando no están involucrados en acciones de intercambio (Honneth, 2007, pp. 29-30).

|8|

El fenómeno de la cosificación se presenta como una segunda naturaleza, ya que el funcionamiento de las relaciones sociales se torna autónomo con respecto a las voluntades individuales, y de esa manera se les enfrenta como una cosa exterior a ellos. Lukács, sin embargo, se aleja de Marx, ya que no sostiene la tensión propia del materialismo dialéctico entre naturaleza e historia. En lugar de eso, opta por disolver la dimensión natural en la histórica, o la inmediatez del ser material en su momento humanamente mediado⁴. Por eso mismo, su concepto de naturaleza es pensado solamente como una “categoría social” (Lukács, 1970, p. 240), y queda reducido a la conciencia que cada época histórica posee de ella (Schmidt, 1977, p. 77).

Frente a Lukács, Adorno sostuvo la tensión –propia del materialismo dialéctico– entre las dos dimensiones mencionadas. Sin embargo, Adorno se aleja de Marx al privilegiar, como hemos comentado, la dialéctica entre ser humano y naturaleza. De manera consecuente con esta elección, *Dialéctica de la Ilustración* extiende el ámbito de aplicación de la categoría de cosificación o segunda naturaleza a la entera historia de la razón. Al describir dicha categoría como constitutiva de la cultura occidental, y no como específica del modo de producción capitalista, se toma distancia no sólo respecto de Lukács sino también de Marx.

III. Dos dimensiones del problema de la naturaleza en la *Teoría Estética* de Adorno

⁴ Honneth (2007, pp. 34-35) elabora una crítica semejante: según él, Lukács, en concordancia con el idealismo, afirma que el objeto debe ser pensado como producto de la actividad del sujeto.

1. El rol del objeto en el proceso de producción artística

En esta última sección nos proponemos abordar dos problemas desarrollados por Adorno en *Teoría Estética* que, como veremos, tematizan o reivindican alguna dimensión del concepto de naturaleza introducido en *Dialéctica*... La primera de estas cuestiones hace referencia a la manera bajo la que Adorno concibe la relación cultura-naturaleza en el marco de la producción o trabajo artístico; la segunda nos lleva al terreno extra artístico, y consiste en una problematización del concepto de *lo bello natural*.

El primero de los puntos mencionados pretende afirmar la autonomía de la obra de arte. “Tal vez, en ningún lugar sea más espectacular que en la estética”, sostiene Adorno, “la sombra tenebrosa del idealismo” (Adorno, 2004, p. 117). Esta sombra es la que el sujeto proyecta sobre todo aquello que no le está sometido, degradando las cualidades en meros materiales, separándolas del arte como meras potencialidades indeterminadas. De manera semejante a Marx, Adorno se propone desmitificar una serie de conceptos apropiados por el idealismo, comenzando por el «genio»; es decir, aquel artista que, mediante su subjetividad separada y excepcional, era capaz de cambiar las reglas de la existencia de las cosas (de la materia, la naturaleza), y llevar a cabo un proceso semejante al acto divino de creación *ex nihilo*. La centralidad de esta figura era tal que podía llegar a considerarse más importante que las obras mismas, o, al menos, como la medida para juzgarlas. Para Adorno, este concepto del genio es afín a la ideología burguesa “tanto debido al *ethos* del trabajo en la glorificación de la creación pura del ser humano al margen de todo fin como porque le alivia al contemplador el esfuerzo por la cosa: se le alimenta con la personalidad de los artistas, al final con su biografía *kitsch*” (Adorno, 2004, p. 284). El concepto de genio hace caer toda la actividad del lado del artista, y relega al objeto a la condición de mero material informe y pasivo, susceptible de cualquier modificación proveniente de la gracia o voluntad creadora. No obstante esta crítica, Adorno observa que la categoría de genio no debe ser desechada, ya que en muchas ocasiones juzgamos como «geniales» determinadas obras o decisiones artísticas. El concepto de genial debe ser salvado dialécticamente, no tanto por la relación que guarda con el artista, sino con el objeto.

Uno de los aspectos más importantes de la concepción adorniana de la producción artística es el hecho de que las obras se caracterizan por plantear una serie de problemas, tareas y soluciones latentes.

...el bloque de mármol en el que una escultura, las teclas de un piano en las que una composición espera a que la saquen a la luz, probablemente sean para esa tarea más que metáforas. Las tareas llevan su solución objetiva en sí mismas, al menos dentro de un espectro de variaciones, aunque no posean la univocidad de las ecuaciones. La *Tathandlung* del artista es lo mínimo para mediar entre el problema con el que se ve confrontado (y que ya está trazado) y la solución (que está potencialmente en el material). Si se ha dicho que la herramienta es una prolongación del brazo, también se podría decir que el artista es una prolongación de la herramienta para pasar de la potencia al acto (Adorno, 2004, p. 277).

El rol del artista se reduce al de un instrumento, condición o “mínimo necesario” para que la obra de arte cristalice. Respecto de la obra, el artista o productor “es un momento

de la realidad como cualquier otro”, y “funciona de antemano a la manera de la división del trabajo” que la obra exige de manera implícita (Adorno, 2004, p. 278). El proceso de producción artística es comprendido como una búsqueda de soluciones frente a los problemas y la resistencia que impone la materialidad de la obra (idea que nos remite a la dialéctica concreta de Marx entre la inmediatez y la mediatez del ser material). En esta atención a lo que el objeto plantea o exige, interviene la categoría de lo espontáneo: el momento de lo ajeno al yo, y que procede, como mencionamos, de la presión de la cosa. Lo genial de una obra es “un nudo dialéctico”: consiste en “lo que no tiene patrón, lo no repetido, lo libre, que al mismo tiempo lleva consigo el sentimiento de lo necesario” (Adorno, 2004, p. 285). Sin embargo, lo genial se encuentra siempre en un equilibrio precario, porque nunca puede fundirse del todo lo libremente descubierto con lo necesario. El trabajo del artista consiste también, por lo tanto, en sostener ese equilibrio y evitar la posibilidad constante del derrumbamiento.

A partir de allí, Adorno redefine categorías como la fantasía y la originalidad a la luz de su enfoque. El aporte de la fantasía, lejos ya de esa idea de creación *ex nihilo*, hace referencia a la posibilidad de “imaginar auténticas soluciones en medio de los contextos de las obras anteriores”. Por eso Adorno observa que “el trabajo y la fantasía están mezclados (su divergencia siempre es señal de fracaso) lo dice la experiencia de los artistas de que se puede gobernar a la fantasía” (Adorno, 2004, p. 289). De modo análogo, la originalidad es entendida como aquella “elaboración basada en la lógica de la consecuencia de la que los talentos mediocres no son capaces” (Adorno, 2004, p. 286). Es en este sentido que existe una dialéctica entre sujeto y objeto, entre lo voluntario y lo involuntario, lo mediato y lo inmediato. El error de la estética idealista es haber anulado dicha dialéctica al depositar todo el peso sobre una figura exacerbada del artista como creador *ex nihilo*. El error de un materialismo vulgar sería el de reducir la dimensión artística al de un mero reflejo mecánico de las condiciones económico-materiales en las que fue producido⁵, privando al arte de su esfera autónoma, e infravalorando el papel del artista.

La reflexión estética de Adorno ha expuesto algunas de las paradojas constitutivas de esta disciplina. Mientras que, por un lado, al arte le es negado su estatus de trabajo y su pertenencia a la esfera de la razón (ya que sólo la ciencia sería racional), simultáneamente la sociedad burguesa busca por todos los medios posibles administrar la producción y el consumo de productos -a los que Adorno les va a negar un carácter artístico- siguiendo fórmulas, estudios de audiencias y planificaciones. Que el modo de proceder artístico sea diferente del cognitivo no significa que se trate de actividades opuestas y desvinculadas.⁶ De hecho, para Adorno el arte es la prueba de que la racionalidad no debe someterse necesariamente al principio de identidad; consiste en una forma de racionalidad atenta a las condiciones que impone la materia, y que opera, por eso, “desde la primacía del objeto” (Mitidieri, 2021, p. 37). En este sentido, Adorno entiende que toda obra de arte auténtica debe estar atravesada y constituida por dos momentos o fuerzas contradictorias: un momento de racionalidad, que tiende hacia la construcción, el orden y la identidad; y, por otro lado, un momento “mimético”, que

⁵ Tal como entendían la estética y la cultura los Partidos Comunistas del siglo XX (Jay, 1989, p. 285).

⁶ Puede consultarse Buck-Morss, 1981, p. 268 y siguientes.

disuelve, niega o escapa a tal identidad y a la construcción de un significado. Las obras de arte son “sistemas de incompatibilidades” en los que ambas fuerzas irreductibles deben estar presentes. En otras palabras, “Sólo absorbiendo la pulsión mimética del arte el pensamiento conceptual llegará a liberarse del principio represivo de una conceptualización regida por la voluntad de la dominación calculadora, clasificadora y organizadora, y a reconciliar sujeto y objeto” (Zima, 2006, p. 44). A diferencia de lo que sucede en cualquier otra esfera de la vida social, como puede ser el mundo de la ciencia, el arte no tiene que reprimir las singularidades materiales. La especificidad del arte produce “la pretensión de haber realizado en la apariencia estética la utopía de una totalidad reconciliada, de una racionalidad que encontró finalmente para cada material e impulso su lugar, para cada fuerza su armonía y determinó para la totalidad de lo que aparece el sentido que ilumina sin violencia su esencia singular”. Sin embargo, el arte también debe “subvertir esta apariencia de reconciliación que ella produce, mostrando cómo las pretensiones extremas de una racionalidad de lo singular entran en crisis y se fracturan”. Es la mimesis la que opera esta descomposición del sistema, exponiéndolo como algo frágil y dañado (Ipar, 2015, pp. 97-98).

|11|

2. El concepto de *lo bello natural*

El segundo problema estético que trabajaremos, el de lo bello natural, ha sido históricamente relegado por el idealismo; por eso, Adorno enfatiza su importancia: “ambas están remitidas la una a la otra en tanto que antítesis puras: la naturaleza, a la experiencia de un mundo mediado, objetualizado; la obra de arte, a la naturaleza, lugarteniente mediado de la inmediatez” (Adorno, 2004, p. 117). De hecho, todo concepto de naturaleza no mediada es o bien una idealización, o bien no es susceptible de provocar el sentimiento de lo bello natural (Adorno, 2004, p. 126).

En *Teoría Estética* se observa que el sentimiento de lo bello natural no es un fenómeno simplemente dado, sino que está condicionado históricamente. Por ejemplo, el paisaje natural y las viviendas campestres como tema cultural nacen recién con el romanticismo. Éstos poseen cierta autoridad vinculada a la idea conservadora y reaccionaria de que el pasado es mejor por haberse rezagado del progreso utilitarista y la racionalización del mundo. Pasado y paisaje se entrelazan así como imágenes de un mundo todavía no administrado, y sirven de sustento al tradicionalismo. Desde luego, la filosofía adorniana rechaza esta visión. Sin embargo, teniendo en cuenta que uno de sus polos descansa en la dimensión histórica –y de una manera análoga a lo que sucedía con la categoría de «genio»-, es necesario salvar dialécticamente la relación con el pasado. En este sentido, el crecimiento del sentimiento de lo bello natural se presenta como proporcional al sufrimiento del sujeto en la sociedad administrada, en la medida que dicho sentimiento aparece como una suerte de refugio o huida. En cambio, cuando la naturaleza se manifiesta como lo que se enfrenta y amenaza –como le ocurría a los griegos antes de Odiseo-, tal sentimiento es imposible. En este sentido, Adorno observa que

Lo que aparece en la naturaleza como algo separado de la historia e indómito pertenece polémicamente a una fase histórica en la que la red social estaba tejida tan densamente que los vivos temían morir ahogados. En épocas en que la

naturaleza se presenta todopoderosa al ser humano, no hay espacio para lo bello natural; como se sabe, las profesiones agrícolas, para las que la naturaleza es inmediatamente objeto de acción, tienen poca sensibilidad para el paisaje. Lo bello natural presuntamente ahistórico tiene su núcleo histórico; esto lo legitima, igual que relativiza su concepto (Adorno, 2004, p. 122).

La aparición de este sentimiento es interpretada, entonces, como expresión cultural de fenómenos histórico-estructurales de la sociedad⁷. Esta lectura coincide con uno de los aspectos del materialismo marxiano: el concepto de naturaleza siempre está condicionado por mediaciones relativas al trabajo humano. Sin embargo, Adorno también sostiene la irreductibilidad de la naturaleza, ya que “el objeto es siempre más que su concepto y la dialéctica es, precisamente, la conciencia consecuente de la no identidad” (Cabot, 1999, p. 43).

Lo cualitativamente diferenciador en lo bello natural de la naturaleza hay que buscarlo, si acaso, en el grado en que habla algo no hecho por seres humanos, en su expresión. Bello es en la naturaleza lo que parece más que lo que es literalmente en ese lugar. (...) Es percibido igual como algo vinculante que como algo no incomprensible que espera a su resolución preguntando (Adorno, 2004, p. 130).

|12|

Por este motivo, la indeterminabilidad es el segundo aspecto inherente a lo bello natural. Esta condición de escapar a la conceptualización se manifiesta en el hecho peculiar de que cualquier trozo de naturaleza puede llegar a convertirse en bello “brillando desde el interior”, es decir, independientemente de cualquier consideración formal. Así, un grupo de árboles se puede destacar en su belleza cuando aparece “como señal de un suceso anterior”; o una roca que, al mirarla, se asemeja por unos segundos a un animal; o los espectáculos efímeros que representan las nubes en su movimiento.

En lo bello natural se mezclan, de manera musical y caleidoscópica, elementos naturales y elementos históricos. Uno puede reemplazar al otro, y lo bello natural vive en la fluctuación[,] no en la univocidad de las relaciones. (...) Lo bello natural es historia suspendida, devenir detenido. (...) ese sentimiento, pese a su parentesco con la alegoría, es fugaz hasta el *déjà vu* y acierta si es efímero (Adorno, 2004, p. 130).

Lo bello natural posee, entonces, una doble dimensión: como fenómeno histórico, permite que en ella puedan ser leídas diferentes manifestaciones o expresiones de procesos socioeconómicos; pero los elementos naturales que intervienen en él impiden que éste pueda reducirse a dichas interpretaciones históricas, y por ende, obturan la posibilidad de determinarlo conceptualmente; por eso su aparición es esencialmente efímera. Por su carácter indeterminado, aparece como un relámpago, y desaparece cuando se lo intenta convertir en algo firme o captar conceptualmente. En este sentido, lo bello natural esconde “una cifra de algo aún inexistente, de una Naturaleza reconciliada; (...) una reunión de lo múltiple sin coerción alguna, intacto en su peculiaridad.” (Wellmer, 1993, p. 20). Este punto es relevante para la concepción adorniana del arte: la belleza artística no busca ser una copia fiel de la realidad, sino que

⁷ Concepción cercana a la de Benjamin, por ejemplo, en su ensayo sobre la obra de arte (1989, pp. 23-24).

se encuentra en una posición antitética con respecto al mundo empírico, dado el carácter utópico que encierran las obras. Éstas no imitan lo real, “sino en todo caso a aquello que en la realidad ya señala más allá de lo real: la belleza natural.” (Wellmer, 1993, p. 20)

Según Adorno, esta indeterminabilidad no ha sido debidamente comprendida por el idealismo. La estética kantiana rechaza conceptualizar lo bello natural, y reconoce en la naturaleza un dominio autónomo inasimilable al Espíritu (Zima, 2006, p. 44). Según la tercera *Crítica*, el juicio de gusto tiene pretensión de validez universal, a pesar de no basarse en ningún concepto. En ese sentido, Kant “lleva hasta el límite” la reflexión estética, ya que “rechaza tanto lo dado del objeto como fundamento de la universalidad del juicio, cuanto lo dado del concepto bajo el que se subsumiría la representación del objeto” (Bozal, 1990, p. 79). En cuanto a la belleza natural, la naturaleza es representada como arte (Kant, 1992, §32), y es bella en tanto se acomoda al principio trascendental de la facultad de juzgar (Bozal, 1990, p. 85). Esa adecuación explica el placer estético, porque remite al libre juego de las facultades. Por su parte, la inadecuación da lugar al juicio de displacer. Pero Kant introduce una tercera modalidad de representación: “podemos representar la naturaleza como inadecuada a los límites del conocimiento sensible y solicitar de la razón una idea de lo absoluto que dé cuenta de ella” (Bozal, 1990, p. 85). Se trata de la experiencia de lo sublime. A diferencia del juicio de gusto, en este caso no predomina la unidad limitada de lo diverso, sino la ilimitación de lo inconmensurable, es decir de objetos naturales que desbordan la unidad presupuesta por el principio trascendental de la facultad de juzgar y por el libre juego de nuestras facultades. Además, como hemos visto, en lo sublime intervienen ideas de la razón; sin embargo, no hay conocimiento, sólo nos enfrentamos al límite impuesto por la inadecuación y la inconmensurabilidad. Como observa Bozal, la intervención racional de lo sublime anula la inmediatez exigida a lo estético (Bozal, 1990, p. 86).

[13]

Por su parte, la filosofía del arte hegeliana excluye la belleza natural del ámbito estético y la ubica en un estadio previo y transitorio, precisamente porque no está dominada ni determinada por el sujeto. Las *Lecciones de Estética* son, de hecho, una filosofía del arte –inscrita en una filosofía de la historia– antes que una teoría estética. A la naturaleza, dentro de ese sistema, se le asigna ser *lo otro* del espíritu. En este sentido, Adorno afirma que Hegel acierta al concebir la sustancia de la belleza como lo no idéntico y no conceptual, pero se equivoca al rechazarla por ese mismo motivo.

Conclusión

Como hemos visto, Adorno lleva a cabo una reivindicación crítica de la dialéctica que le exige problematizar el concepto de naturaleza, como contraparte necesaria de la dimensión socio-histórica. Dicho desarrollo lo hemos rastreado fundamentalmente en dos obras, *Dialéctica de la Ilustración y Teoría Estética*. Si bien en cada caso las preocupaciones y los contextos son diferentes, podemos afirmar que Adorno, en primer lugar, (1) recupera la dialéctica como vía para hacer frente al idealismo y, no obstante, evitar caer en un materialismo vulgar. En este sentido, Adorno recupera a Marx. En segundo lugar, (2) Adorno recupera la dialéctica entre naturaleza e historia como dimensiones irreductibles (frente a Lukács) que, no obstante, se entretujan en la configuración de los fenómenos culturales.

En *Dialéctica...* podemos observar un alejamiento respecto de Marx (y una recuperación de Nietzsche, por ejemplo) al extenderse la crítica y la categoría de cosificación a toda la historia de la cultura occidental, comenzando por los mitos griegos y la figura de Odiseo. En este sentido, no se plantea como motor de la historia la dialéctica entre fuerzas productivas y medios de producción, sino entre la naturaleza y la razón, o entre el mito y la Ilustración. Sin embargo, hemos visto que dicho conflicto también es constitutivo de la dialéctica de Marx, en el problema de la necesidad natural del intercambio orgánico entre hombre y naturaleza, que luego es concebido como una dialéctica entre la inmediatez y la mediatez del ser material.

En cuanto a *Teoría Estética*, en primer lugar hemos abordado la esfera de la producción artística y la reivindicación del objeto llevada a cabo por Adorno, aunque eso no implique anular o perder de vista el acierto de los artistas, cuyo rol debe concebirse en términos de un “mínimo necesario” dentro del marco de una división del trabajo exigida implícitamente por la obra. Nos hemos detenido principalmente en el siguiente argumento: el idealismo se ha apropiado y ha desarrollado una serie de categorías estéticas, tales como “genio” y “originalidad”, que impiden comprender adecuadamente la obra de arte, ya que la hacen depender enteramente de su autor; pero sin las cuales, no obstante, la comprensión estética se ve empobrecida. En la reelaboración de estos conceptos llevada a cabo por Adorno, se pone de manifiesto el punto (1) destacado anteriormente.

|14|

En lo que respecta al segundo punto, la categoría de “lo bello natural” designa un ámbito de experiencia que es interpretado como expresión cultural de procesos que, en términos marxianos, formarían parte de la infraestructura. Así, por ejemplo, Adorno lee en este fenómeno la manifestación del sufrimiento del sujeto en la sociedad administrada, en la medida que aquél idealiza la naturaleza y se la representa como un refugio. Sin embargo, como ya hemos mencionado en el punto (2), la perspectiva adorniana sostiene la irreductibilidad de ambas esferas; es decir, aborda la naturaleza sin confundirla o reducirla a sus comprensiones históricas. En este sentido, puede observarse una continuidad con respecto a la dialéctica concreta de la inmediatez y la mediatez del ser material en la configuración que asume en cada caso, siguiendo la lectura de Marx llevada a cabo por Schmidt. Lo bello natural posee, entonces, una doble dimensión: en cuanto fenómeno históricamente constituido, es susceptible de ser interpretado en sus diferentes manifestaciones, como expresión de procesos económicos y sociales. Por otro lado, sin embargo, que la naturaleza sea irreductible a sus interpretaciones históricas implica que no puede ser determinada conceptualmente; por eso sostiene Adorno que el mejor calificativo de lo bello natural es lo efímero. En consonancia con Kant, y de forma algo paradójica también con Hegel, ésta pertenece, según el autor de *Teoría Estética*, a un dominio autónomo.

Referencias bibliográficas

Adorno, Theodor (2004). *Teoría Estética*. Akal.

- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max (1998). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos Filosóficos*. Trotta.
- Benjamin, Walter (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I*. Taurus.
- Bozal, Valeriano (1990). Desinterés y esteticidad en la *Crítica del Juicio*. En AA.VV., *Estudios sobre la Crítica del Juicio* (pp. 75-88). La balsa de la Medusa.
- Buck-Morss, Susan (1981). *Origen de la dialéctica negativa*. Siglo XXI.
- Cabot, Mateu (1999). La idea adorniana de “dominio de la naturaleza” y su repercusión en la estética. En *Taula, quaderns de pensament*, (31/32), 33-48.
- Honneth, Axel (2007). *Reificación: un estudio de la teoría del reconocimiento*. Katz.
- Ipar, Ezequiel (2015). La trama estética de la dialéctica negativa. En torno a la potencia emancipatoria del arte en Adorno. En Gambarotta, Borovinsky y Plot (Eds.), *Estética, política, dialéctica: el debate contemporáneo* (pp. 79-88). Prometeo.
- Jay, Martin (1989). *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt*. Taurus.
- Kant, Immanuel (1992). *Crítica de la facultad de juzgar*. Monte Ávila.
- Lukács, Georg (1970). *Historia y conciencia de clase*. Editorial de Ciencias Sociales del Instituto del Libro.
- Marx, Karl (2008). *El capital. Crítica de la economía política. Libro Primero, el proceso de producción del capital*. Siglo XXI.
- Mitidieri, Federico (2021). Arte y sociedad en Theodor W. Adorno. La negatividad radical del arte en el capitalismo avanzado. En R. Conti y M. Martínez Atencio (Eds.), *Alcances extraestéticos de la experiencia del arte. Aspectos éticos, políticos y cognitivos en las teorías estéticas contemporáneas* (pp. 21-41). Teseo.
- Nietzsche, Friedrich (1996). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Tecnos.
- Sánchez, Juan José (1998). Introducción. Sentido y alcance de *Dialéctica de la Ilustración*. En T. W. Adorno y M. Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos Filosóficos* (pp. 9-44). Trotta.
- Schmidtt, Alfred (1977). *El concepto de naturaleza en Marx*. Siglo XXI.
- Wellmer, Albrecht (1993). *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. La balsa de la Medusa.
- Wiggershaus, Rolf (2010). *La Escuela de Fráncfort*. Fondo de Cultura Económica; Universidad Autónoma Metropolitana.
- Zima, Pierre (2006). Subjetividad y negatividad: Adorno y Lyotard. En Blanc y Vincent (Eds.), *La recepción de la escuela de Frankfurt* (pp. 39-52). Nueva Visión.