
La idea de *Naturgeschichte* en el joven Theodor Adorno

Nahuel Alzu / Universidad de Buenos Aires

> Resumen

En el presente artículo exploro la idea de “historia natural” (*Naturgeschichte*) en el joven Theodor Adorno. Mi tesis es que dicha idea actúa como un “concepto cognoscitivo” en sus obras de juventud, para luego tomar un carácter ontológico en sus escritos de madurez. Se demostrará que este concepto surge como una crítica al planteo heideggeriano, el cual a juicio de Adorno representa el punto culmine del idealismo burgués. Surge así como una nueva manera de superar la antítesis entre la historia y la ontología desde la interrelación dialéctica de ambos conceptos, influenciada por los conceptos de *segunda naturaleza* y *alegoría* desarrollados por Georg Lukács y Walter Benjamin en *Teoría de la novela* y *El origen del Trauerspiel alemán*, respectivamente. De esta manera, la historia natural será durante la juventud de Adorno la clave para la crítica filosófica de la realidad reificada, tal como se podrá apreciar en diversos artículos de crítica estética publicados durante la década del '30 que tomaremos como referencia. Finalmente indagaremos sobre el lugar que ocupará el concepto de “historia natural” en la obra madura de Adorno, mostrando que éste adquirirá un peso ontológico del cual parecía distanciarse en su juventud.

» *Historia natural, Ontología, Dialéctica negativa, Estética, Reificación.*

> Abstract

In this article I explore the idea of “natural history” (*Naturgeschichte*) in the young Adorno. My thesis is that this concept operates as a “cognitional concept” in his early works, whereas it gains an ontological character in his later works. I will demonstrate that this concept emerges as an alternative to Heidegger’s approach, which is for Adorno the peak of bourgeois idealism, and as a new way of overcoming the opposition between history and ontology by their mutual dialectic relation, influenced by the concepts of *second nature* and *allegory* developed by Georg Lukács and Walter Benjamin in *Theory of the novel* and *The Origin of German Tragic Drama*, respectively. In this way, the natural history will be the key for the philosophical critique of the reified reality, as we will see in several articles of aesthetical critique published during the 30’s. Finally, I will investigate the place of the concept of “natural history” in Adorno’s late works, in order to show that this concept will gain an ontological character, that differs from that of his young works.

» *Natural history, Ontology, Negative dialectics, Aesthetics, Reification.*

Recibido el 30 de agosto de 2015. Aceptado el 13 de diciembre de 2015.

> Introducción

En lo que concierne a la obra de Theodor Adorno, a la hora de pensar su “filosofía de la historia” solemos dirigirnos principalmente a su conferencia de 1932 “La idea de historia natural”, así como también al “Excurso sobre Hegel” de la segunda parte de su *Dialéctica Negativa* publicada en 1966 -donde retoma el concepto de “historia natural”- y en menor medida a su obra conjunta con Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, que tuvo su primera publicación en 1944. El presente artículo tiene por objetivo esclarecer el concepto de “historia natural” (*Naturgeschichte*) en su contexto de aparición original, tal como pudo haber sido concebido hacia la década del '30; en este sentido podemos hablar de una investigación sobre el concepto de historia en el joven Adorno. Revisaremos el *status* de dicho concepto basándonos en la conferencia de 1932 y remitiéndonos también a artículos críticos escritos durante esa década. Por momentos resultará también muy esclarecedor remitirnos a los desarrollos de su obra madura, pero por considerar que -como veremos- la perspectiva en que desarrolla esta idea va a encontrar una variación en el enfoque entre las décadas del '30 y el '60, preferimos no leer la conferencia bajo la perspectiva de madurez presentada en la *Dialéctica Negativa*, sino más bien referirnos al *Excurso* sólo para aportar luz sobre cuestiones puntuales.

Así la tesis que presentamos es que la idea de historia natural hacia la década del '30 debe ser entendida como un concepto cognoscitivo, que opera dentro de la crítica filosófica -entendida ésta como una praxis de develación de una realidad reificada- en el proceso de romper el velo que la sociedad capitalista ha instaurado sobre las relaciones económicas y socioculturales, para mostrar así la verdad de las mismas. De esta manera, teniendo esta “idea de historia natural” como modelo, se buscará, por un lado, combatir toda concepción de la historia “idealista”, es decir, que entienda a ésta como totalidad, así como también despertar la historia inmanente que se presenta en los diversos fenómenos, para así develar la verdad que se esconde tras el velo ideológico. En cuanto a este último aspecto en particular, buscaremos esclarecerlo refiriéndonos a una serie de artículos de estética publicados originalmente durante la década del '30. Queda así nuestro trabajo dividido en dos partes: una primera parte donde trabajaremos directamente sobre el concepto de “historia natural” tal como está desarrollado en la conferencia de 1932 y un segundo momento en el cual buscaremos el valor que tiene la historia natural para la estética adorniana. Finalmente, para concluir, indagaremos sobre la propiedad de encuadrar la concepción de la historia natural del joven Adorno en el marco de un proyecto marxista.

> La idea de *historia natural* como crítica a la historicidad del *Dasein* heideggeriano

Entrando en los desarrollos específicos del concepto de historia en la filosofía de Adorno, podemos destacar un primer punto clave para analizar: su rechazo a considerarla en términos metafísicos, particularmente a ver en la historia una “totalidad estructural”. Es en el marco de su lucha contra el idealismo -a su juicio expresión última de la filosofía burguesa- que Adorno rechazará esta posible interpretación que lleva implícita la supuesta identidad del sujeto y el objeto, identidad que terminará por revelarse como forzada, impuesta por el sujeto sobre el objeto, o más

bien, sobre la naturaleza. Para trabajar este punto, su conferencia “La idea de la historia natural” (1932) resulta fundamental. Para situar dicha conferencia en su contexto debemos referirnos a la denominada “problemática de ontología e historicismo” (Adorno, 1994: 109) a la que Adorno hace referencia al comenzar su exposición.

Durante los años veinte en la Universidad Frankfurt podíamos encontrar dos posturas imperantes: por un lado, la postura “ontológica” de Ernst Troelstch -dentro de la cual podemos incluir la fenomenología de Max Scheler, mencionada directamente por Adorno en esta conferencia- que buscaba justificar un ámbito trascendente de la ética y la verdad, a pesar de la relatividad histórica de las ideas; y, por otro, la postura “historicista” de Karl Mannheim, quien rechazaba todo ámbito de absolutos eternos que trascendieran la historia, y así también toda posible ontología. De esta manera, queda instalada “en los orígenes de la fenomenología” la “dualidad entre naturaleza e historia” (Adorno, 1994: 109). La aparición de *Ser y Tiempo* de Martin Heidegger en 1927 -“el más reciente giro de la fenomenología”- vendría precisamente a “resolver” esta cuestión, buscando “dejar a un lado la pura antítesis entre historia y Ser” (Adorno, 1994: 110). Pues en la afirmación de un proyecto del Ser como historicidad, se mantiene el núcleo de la caracterización ontológica en la medida en que se considera al Ser en cuanto viviente -si bien descarta toda fundamentación del Ser más allá de lo histórico, en un plano trascendente- y, a la vez, el planteo básico de la postura historicista, en tanto sostiene el carácter histórico del Ser, pero con la modificación de que ahora la historia se encuentra “reducida” a la estructura filosófica de la “historicidad” que la vendría a sustentar. Sin embargo, Adorno planteará que la supuesta “solución heideggeriana” fracasa en tanto en el fondo pretende resolver una cuestión irresoluble. Por un lado, la historicidad no permite dominar la contingencia histórica, con ella no se llega a interpretar la particularidad de los fenómenos -“no se ha logrado dominar el material empírico” (1994: 112) o, para decirlo en términos benjaminianos, no se logra “salvar los fenómenos”¹- y, por otro lado, la interpretación ontológica de la historia “se frustra al transfigurar [la historia] en ontología”, pues la historia “entendida como una estructura global del ser, significa lo mismo que su propia ontología” (1994: 113). Al mostrar que no se resuelve verdaderamente la antítesis entre naturaleza e historia, Adorno destaca que la cuestión de fondo que está operando en el planteo heideggeriano es el haber partido una vez más de la *ratio* idealista, es decir, mantenerse en la tradición filosófica burguesa.

Destaca así particularmente dos elementos propios del idealismo en la filosofía de Heidegger: en primer lugar, precisamente partir de una “totalidad estructural” o “unidad estructural”, postular la posibilidad de un resumen de toda la realidad dada en una estructura, lo que “alberga la pretensión de que aquel que resume en esa estructura todo lo existente tiene el derecho y la fuerza para reconocer en sí mismo y adecuadamente lo existente, y para darle cabida a la forma” (1994: 114). El segundo elemento es el acento puesto a la *posibilidad* frente a la realidad -como prioridad del “proyecto” del Ser sobre la *facticidad* tratada en su interior.² Ambos elementos pueden resumirse en “el antiguo tema idealista de la identidad”, en tanto al introducir un ser que

1 Expresión utilizada por Benjamin para referirse a la vinculación de un fenómeno particular con una idea objetiva de manera que se llegara a mostrar así su “verdad inmanente”, o que el fenómeno fuera “redimido”. Cabe aclarar que en el caso de Benjamin este concepto tenía resonancias religiosas en tanto se encuentra estrechamente vinculado con la cábala luránica, cf. Abadí (2014: 154-164).

2 Presuponiendo así una vez más la subordinación forzada de la facticidad al “proyecto” del Ser, pues, como dice Adorno, se vuelve a repetir la problemática kantiana: “la contradicción entre posibilidad y realidad no es [...] otra que la contradicción entre la estructura categorial subjetiva y la multiplicidad de lo empírico” (Adorno, 1994: 115)

es histórico en una categoría subjetiva como lo es la historicidad -implicando su acomodación a las determinaciones subjetivas de ésta última- se está replanteando la tesis de la identidad entre sujeto y objeto típica del idealismo. De este modo, ya en esta conferencia se esboza el movimiento del avance de la lógica identitaria de la *ratio autónoma* que subyuga lo particular violentándolo -“la violencia de lo universal que se realiza” (Adorno 2005: 287)- que definirá el despliegue del espíritu objetivo hegeliano en su segundo excurso de la *Dialéctica Negativa*. Se muestra así la impotencia de este “idealismo subjetivo” para suturar la escisión entre naturaleza e historia.

La propuesta adorniana es precisamente una superación de esta antítesis, pero para ello se deberá partir de una idea de ambos conceptos que evite plantearlos en términos metafísicos u ontológicos. Adorno no sólo dirá que la historia no es una trascendencia, sino que ni ella ni la naturaleza deben ser interpretadas en términos esencialistas: “donde opero con los conceptos de naturaleza e historia no los entiendo como definiciones de esencia de una validez definitiva, sino que persigo el propósito de llevar tales conceptos hasta un punto en el que quedan superados en su pura separación” (Adorno, 1994: 104).

De este modo, podemos decir que “historia” y “naturaleza”, en tanto opuestos dialécticos, son tomados por Adorno no como entidades metafísicas sino como conceptos *cognitivos*, que se aplican en sus escritos como herramientas críticas para la desmitificación de la realidad, como instrumentos de lucha contra el idealismo que aún sigue imperando, haciéndose presente ahora de manera encubierta tras la “nueva” filosofía de Heidegger. Así, ambos conceptos serán tomados en un sentido dialéctico pero negativo, serán mutuamente determinantes, pero en tanto se implican negativamente y cada uno será clave para la desmitificación del otro: la Naturaleza expondrá la no-identidad entre el *concepto* de historia y la *realidad* histórica; y la Historia dará la clave para desmitificar la naturaleza. Por un lado, la historia real no será idéntica al concepto de historia -como “progreso racional”- debido a la violencia que la razón subjetiva ejerce sobre la naturaleza material; por otro lado, los fenómenos naturales del presente no se identificarán con el concepto de naturaleza entendida como realidad esencial o verdad por haber sido históricamente producidos.

En este sentido, ninguno de los dos conceptos alcanza el estatuto de primer principio ontológico; y, desde la interrelación dialéctica que implica su mutua determinación como no-identidad, “naturaleza” e “historia” se convierten en herramientas desmitificadoras del presente. Se buscará así destruir el poder mítico que ambos conceptos ejercen socialmente, poder que conduce al fatalismo y a la aceptación del orden dado, pues frente a la identidad idealista del sujeto y el objeto, de la razón y la realidad -la postulación de un orden racional en la realidad o de un despliegue racional de la historia- no hay lugar para una instancia crítica. Se instaura así, en oposición a la identidad hegeliana, una tensión crítica entre la realidad y el pensamiento, en la cual la historia emerge de la dialéctica de la praxis humana, entre los hombres y la realidad material.

Veamos ahora el uso que hace Adorno de los conceptos de “naturaleza” e “historia” en la conferencia en cuestión y cómo logra articularlos en pos de la realización de su proyecto de desmitificación. En una primera lectura vemos que al comenzar, Adorno partirá de definir el concepto de *naturaleza* -es decir, el concepto de ontología que pretende “disolver”- como “lo dado de

antemano”, lo mítico, frente a un concepto de *historia* como “lo cualitativamente nuevo” para pasar, en la segunda y tercera parte de la conferencia, a demostrar cómo se interpenetran tales conceptos de manera tal que queden implicados mutuamente en una relación dialéctica negativa, recurriendo para ello a los desarrollos de Lukács y Benjamin. Ahora bien, en base a su caracterización a lo largo de la conferencia, podemos encontrar tanto dentro del concepto de naturaleza, como del concepto de historia dos polos³, revelándose así ambos conceptos como dialécticos en sí mismos. El concepto de *naturaleza* puede ser traducido “en términos filosóficos” por el de *lo mítico*, y por él se entiende “lo que está ahí desde siempre, lo que sustenta a la historia humana y aparece en ella como Ser dado de antemano, dispuesto así inexorablemente, lo que hay en ella de sustancial” (1994: 104). Así, por un lado la naturaleza presenta un polo negativo, “lo que está ahí desde siempre”, el “Ser dado de antemano”, polo que pareciera referirse al costado estático de la naturaleza, al mundo que logra mantenerse ajeno a la historia, sustraído al dominio de la razón y, por ende, al control humano. Sin embargo, la naturaleza a su vez se presenta como lo que sostiene la historia, lo que permite la aparición de algo sustancial de ésta última, un polo “materialista”, es decir, relativo al ser concreto, individual y, como veremos más adelante, “transitorio”; en este sentido, podemos decir que posee también un polo positivo.

El concepto de historia, es definido por Adorno en estos términos:

“Historia” designa una forma de conducta del ser humano [...] transmitida de unos a otros que se caracteriza ante todo porque en ella aparece lo cualitativamente nuevo, por ser un movimiento que no se desarrolla en la pura identidad, en la pura reproducción de lo que siempre estuvo ya allí, sino [...] que alcanza su verdadero carácter gracias a lo que en él aparece como novedad (1994: 104-105).

Vemos cómo podemos encontrar un polo positivo que es precisamente esta ruptura de la repetición, esta “aparición de lo nuevo”, que podemos identificar con la praxis social dialéctica. Pero para que este polo exista debemos suponer una repetición previa, una “reproducción de lo mismo”, un “bagaje” que se transmite a través de las generaciones, es decir, se presenta también un polo negativo, por más que sea el polo positivo el que le dé a la historia “su verdadero carácter”. Este aspecto, que podemos definir como la reproducción de las condiciones y relaciones de clase, es decir, el no establecimiento de un orden cualitativamente nuevo, será desarrollado específicamente por Adorno en textos posteriores.⁴

Ahora bien, como dijimos, además de esta dialéctica interna de cada concepto, éstos también entran en una correlación mutua, en una dialéctica no identitaria que se expresa precisamente en esta idea de “historia natural”. ¿Qué entiende Adorno por “historia natural”? En primer término, frente a la dualidad entre historia y naturaleza presente desde el nacimiento de la fenomenología, por enmarcarse ésta dentro de la tradición idealista, la “historia natural” será entendida como una “unidad concreta”, es decir, una unidad “que no se oriente a la contradicción entre Ser posible y Ser real, sino que se agote en las determinaciones del mismo Ser real”

³ Tomamos esta idea de Susan Buck-Morss (2011: 139-140).

⁴ Podemos agregar que para pensar la irrupción de lo nuevo es lógico suponer una repetición “previa” que es interrumpida. Considerando textos contemporáneos a la conferencia, en su artículo “Reacción y progreso” (1930) podemos entrever este aspecto de la historia en frases como la siguiente: “no se afirma [...] que hoy en día se puede componer mejor o [...] se producen obras mejores que en tiempos de Beethoven; tampoco se defenderá que las relaciones sociales hayan ‘mejorado’ en el último siglo, aunque en el curso de éste la prognosis de miseria creciente no se haya confirmado” (Adorno, 2008: 147)

(1994: 116); de manera que, moviéndose tanto contra el primer “elemento idealista” presente en la filosofía de Heidegger -la idea de una totalidad abarcadora- como contra el segundo -la prioridad ontológica de la posibilidad frente a la de lo existente- Adorno se dirige a establecer una relación entre naturaleza e historia en la cual lo existente se muestre como determinado en concreto intrahistóricamente. De esta manera, la idea de historia natural adorniana deberá moverse bajo esta doble exigencia:

Captar al Ser histórico como Ser natural en su determinación histórica extrema, en donde es máximamente histórico, o [...] captar la naturaleza como ser histórico donde en apariencia persiste en sí misma hasta lo más hondo como naturaleza (1994: 117; énfasis original).

En vez de concebir la totalidad de la realidad y subsumirla en una categoría filosófica subjetiva, como lo es la de historicidad, la verdadera relación entre historia y naturaleza buscará “comprender el mismo Ser histórico como ontológico, esto es, como Ser natural”, es decir, “retransformar [...] la historia concreta en naturaleza dialéctica” (1994: 118), constituyendo, precisamente, una idea de “historia natural”.

> La “segunda naturaleza” y el valor de la alegoría: las influencias de Lukács y Benjamin

Para lograr su cometido, Adorno se valdrá de nuevos conceptos o ideas para conformar una *constelación*⁵ que le permita abrir “en toda su irrepetibilidad” la facticidad histórica concreta (Adorno, 1994: 125). Así comenzará por tomar el concepto de *segunda naturaleza* trabajado por Lukács en su *Teoría de la novela* (1916) para exponer la dimensión histórica de aquello que se presenta como natural. Lukács usó el término “segunda naturaleza” para referirse al mundo de las estructuras humanas una vez que éstas han perdido sus raíces materiales para orientarse a “ideales supra-personales” (Lukács, 2010: 58), es decir, el mundo alienado que se presenta como ya carente de significado, “el mundo de las cosas creadas por los hombres y perdidas para ellos” (Adorno, 1994: 119) o “mundo de la convención” identificado también con el fetichismo de la mercancía.⁶ De esta forma, se plantea que el curso de la historia termina por violentar la naturaleza concreta -el mundo sensible, la “primera naturaleza”- creando una mítica apariencia, una falsa realidad que se presenta como estática -su polo negativo- absoluta y ahistórica y, en cuanto tal, vaciada de sentido;⁷ de manera que, este concepto lukacsiano designa “la metamorfosis de lo histórico, en cuanto sido, en naturaleza”, y así “la historia paralizada es naturaleza o lo viviente de la naturaleza paralizado es un mero haber sido histórico” (1994: 121).

⁵ Adorno entendía la necesidad que la filosofía tenía de los conceptos, motivo por el que postuló una serie de estructuras de racimos de conceptos que eran la representación filosófica de la verdad: las *constelaciones*. Las constelaciones son originarias del método cognitivo que postula Walter Benjamin en *El Origen del Trauerspiel Alemán*. En este trabajo, fusionando temas platónicos y kantianos, y con influencias de elementos de la mística judía, se plantea un tipo de *experiencia filosófica (Erfahrung)* referida a la revelación de la verdad en base a la construcción de “ideas” objetivas sobre la constitución de los propios fenómenos particulares. En este tipo de experiencia los particulares se *transforman* en idea según la disposición conceptual de los elementos, de manera que se logra la *redención* de los particulares -“salvar los fenómenos” (Benjamin, 2006: 230)-aprendiendo sus elementos en la estructura de una idea objetiva.

⁶ Cabe aclarar que si bien Adorno identifica esta segunda naturaleza con la apariencia reificada -llevando el fetichismo de la mercancía a un plano sociocultural- Lukács no lo hará así en esta obra de su período pre-marxista, sino recién a partir de *Historia y conciencia de clase* (1923).

⁷ Justamente en su conferencia de 1931, “Actualidad de la filosofía”, Adorno plantea que: “el problema del sentido de lo ‘dado’ [...] sólo puede contestarse historicofilosóficamente (*geschichtsphilosophisch*): pues el sujeto de lo dado no es algún sujeto trascendental, ahistóricamente idéntico, sino que toma una figura cambiante e históricamente comprensible” (1994: 85)

Para comprender la propuesta lukacsiana frente al problema de la “falta de sentido” que presenta esta “segunda naturaleza”, debemos agregar que *Teoría de la Novela* supone una armonía originaria entre el hombre y la naturaleza -que podemos interpretar como armonía entre la historia y la naturaleza- que el joven Lukács ubica en la antigüedad. Frente a la crisis cultural contemporánea, Lukács se refiere con nostalgia a la decadencia de la forma épica y a la irrevocablemente perdida unidad armoniosa entre el hombre y la naturaleza propia de la Grecia Antigua, postulando así una armonía ideal perdida en el tiempo que implicaba un arquetipo de las relaciones sociales y culturales (Lukács 2010: 25), a la que las formas artísticas propias de la desintegración cultural del presente pretenden alcanzar sin éxito. La única manera de que este “cementerio de interioridades” pudiera llegar a cobrar vida -o sentido- era “a través del acto metafísico que consiste en reavivar las almas que, en una existencia remota o ideal, la crearon o la preservaron” (2010: 60). De este modo, toda reconciliación posible entre historia y naturaleza, según el planteo lukacsiano, sólo puede pensarse “desde la categoría teológica de la resurrección, en un horizonte escatológico” (Adorno, 1994: 121), apuntando a un plano metafísico. Frente a esta situación, el proyecto de Adorno evita alejarse de la facticidad histórica concreta tal como lo hace el joven Lukács; por este motivo, encontrará en éste punto las limitaciones de la postura lukacsiana y remitirá ahora a un nuevo “giro” frente al problema de la historia natural, por medio del cual logrará sacar esta resurrección de “la infinita lejanía” y traerla “a la infinita cercanía” de la mano de la filosofía de Walter Benjamin, precisamente de su mencionada obra sobre el drama barroco alemán.

La propuesta de Benjamin que complementará al planteo lukacsiano consistirá en encontrar lo histórico que encierra la naturaleza: la revelación de la naturaleza como historia -“el despertar de lo cifrado⁸, de lo paralizado”-, partiendo de mostrar la transitoriedad de ella; así “el punto más hondo en que convergen historia y naturaleza” (Adorno, 1994: 122) se situará precisamente en *lo transitorio*. De este modo, el sentido perdido puede ser recobrado: “sobre la máscara de la naturaleza está escrito ‘Historia’ en la escritura cifrada del tránsito” (1994: 122). En vez de buscar la recuperación de una totalidad perdida en la historia para salvar el mundo reificado -tal como parecía plantear Lukács-, Benjamin busca la salvación de los fenómenos particulares a través de la exposición de la historia en el interior ellos mismos: la develación de una “historia interior” que libere el significado viviente concreto de los fenómenos. El análisis textual de los dramas que Benjamin realiza en *El Origen del Trauerspiel alemán* le permite extraer, a partir de las *alegorías* presentes en dichos dramas, un significado trascendente, “general” de los fenómenos concretos individuales. Así podemos comprender cómo Adorno llegará a obtener enunciados de verdad objetiva históricamente específicos en base al estudio de particulares concretos⁹; como adelantamos, este proceso se llevará a cabo a través de la creación de constelaciones como la que precisamente está constituyendo en la conferencia analizada¹⁰.

8 La interpretación crítica partirá de entender los particulares fenoménicos como “cifras” que encierran la verdad histórica de manera codificada. En este sentido, Adorno dirá precisamente que: “la filosofía concibe ya el primer hallazgo con el que se tropieza como un signo que está obligada a descifrar” (Adorno, 1994: 87)

9 En palabras de Adorno: “Los planteamientos histórico-naturales no son posibles como estructuras generales, sino tan sólo como interpretación de la historia concreta” (1994: 122), y agrega que siguiendo el método de Benjamin “entre la alegoría [presente en el drama alemán] y lo pensado alegóricamente existe una relación objetiva, ‘la alegoría es expresión’ [...] pero [...] lo que expresa, no es otra cosa que una relación histórica” (1994: 123), relación histórica basada, como veremos, en la transitoriedad.

10 En palabras de Adorno: “No se trata de explicar unos conceptos a partir de otros, sino de una constelación de ideas, y desde luego de la idea de transitoriedad, la de significar, de la idea de naturaleza y de la idea de historia [...] que se congregan en torno a la facticidad histórica concreta que, al interrelacionar esos elementos, se nos abre en toda su *irrepetibilidad*” (1994: 124)

Particularmente Adorno destaca de la obra de Benjamin el haber descubierto que la alegoría propia del drama barroco alemán del Siglo XVII tenía por tema precisamente la historia, pero expresada en la forma de las ruinas y el sufrimiento de la “primera naturaleza”¹¹: se trata, entonces, de “exponer la historia como historia del sufrimiento del mundo” (1994: 124). A diferencia del arte clásico que retrataba una armoniosa totalidad utilizando a la naturaleza como representación ahistórica de lo ideal¹² -postura que sólo encubriría los antagonismos y contradicciones de la sociedad-, la alegoría del drama barroco daba una representación de la historia concreta explotando la imperfección, motivo por el cual este tipo de obras suelen aflorar en “épocas de decadencia” (Benjamin, 2005: 255).

De este modo, Adorno se encamina a concebir esta “idea de historia natural” relacionando los conceptos de “historia” y “naturaleza” en un doble sentido; conforma así una interrelación basada en una dialéctica no-identitaria, de manera que “si Lukács hace que lo histórico, en cuanto sido, se vuelva a transformar en naturaleza”, con Benjamin “se da la otra cara del fenómeno: la misma naturaleza se presenta como naturaleza transitoria, como historia” (Adorno, 1994: 122). Gracias al aporte de la filosofía de Benjamin, cuando la realidad material asume la apariencia de una permanencia mítica -esto es, cuando aparece como carente de significado, dada la cristalización de su historicidad en la “segunda naturaleza” que planteaba Lukács- el reconocimiento de su devenir, su transitoriedad, la enfrenta, desgarrando el velo mítico; por otro lado, cuando se postula la historia como una “totalidad estructural”, el volver a referirla a la “primera naturaleza” -al sufrimiento de esa “primera naturaleza” expresada en la historia interior de los fenómenos- revela su “imperfección”, su falta de sistematicidad. Esta diferencia estructural es precisamente su carácter de *transitoriedad*, poder “comprender que todo ser o todo ente se da sólo como ensamble del ser natural y del ser histórico” (1994: 125). Así, Adorno encontrará en ella la superación de la antítesis habitual entre naturaleza e historia.

Queda claro que Adorno rechaza toda concepción de la historia como totalidad, en tanto ésta subyuga la facticidad histórica concreta. Ahora bien, ¿cómo sustentar una idea de la historia que no subordine los hechos particulares a una idea metafísica que los sustente? Si tenemos en cuenta que la labor crítica consistirá precisamente en interpretar los fenómenos como “cifras” de una verdad no intencional que se esconde tras el velo ideológico, debemos tener presente también que a pesar de la apariencia de homogeneidad con la que la realidad se nos presenta, “el texto que la filosofía ha de leer es incompleto, contradictorio y fragmentario” (Adorno, 1994: 88). En este contexto la interpretación filosófica estriba precisamente en encontrar el verdadero significado de tales escombros que son los fenómenos particulares:

En el pensamiento radicalmente histórico-natural, todo ente se transforma en escombros y fragmento, en un calvario en el que hay que encontrar la significación, en el que se ensamblan naturaleza e historia y la filosofía de la historia se hace con la tarea de su interpretación intencional (1994: 126-127)

¹¹ Al respecto, Adorno cita el trabajo sobre el *Trauerspiel* benjaminiano: La historia, con todo lo que desde el mismo comienzo tiene de intemporal, de doloroso, de falto, se expresa en un rostro, no en una calavera (1994: 123)

¹² De esta misma manera parece entender Lukács en su *Teoría de la Novela* el mundo de la Antigua Grecia, mundo que constituía un todo homogéneo, inquebrantado, expresión de la “totalidad perdida”.

Es en el carácter transitorio e imperfecto de la naturaleza destacado por Benjamin donde la fragmentariedad se manifiesta más claramente. Inspirado en tal carácter transitorio, Adorno resolverá postular una historia natural que es estructuralmente *discontinua*: “La historia, tal como la encontramos, se da como algo discontinuo de extremo a extremo, en la medida en que contiene no sólo estados de cosas y hechos de lo más dispares, sino también disparidades de tipo estructural” (1994: 128).

La *discontinuidad* de la *Naturgeschichte* no hace referencia sólo a la fragmentariedad de los hechos concretos, más bien apunta contra toda concepción unitaria o totalizadora de la historia, pues expresa una *discontinuidad estructural* que se da entre el material natural de la historia -lo mítico/arcaico, “lo sido”- y “lo nuevo” que emerge en ella dialécticamente, es decir, que se establece entre la naturaleza tomada en su “polo negativo” y la historia en su “polo positivo”. La filosofía deberá “elaborar esos dos elementos, especificarlos y confrontarlos entre sí, y sólo cuando esa antítesis llegue a ser explícita habrá una oportunidad de que se pueda lograr la deconstrucción propia de la historia natural” (1994: 130), la filosofía deberá considerar simultáneamente lo arcaico-mítico y lo históricamente nuevo de manera que se revelen como contradictorios en sí mismos a través de la dialéctica de la no-identidad. Así, lo mítico-arcaico que aparenta ser tal substancial y estático, debe encontrarse como “adherido” al elemento de la dinámica histórica dialécticamente; mientras que lo nuevo producido en la historia dialécticamente se revela en verdad como algo arcaico: “la historia es ‘más mítica allí donde más histórica es’” (1994: 132).

> Historia natural y praxis desmitificadora: el valor de la historia en la estética.

Respecto al concepto de historia en Adorno, siguiendo a Laura Sotelo (Sotelo, 2009: 27), podemos encontrar dos grandes niveles de análisis que ya se hicieron presentes en la conferencia expuesta: un primer nivel que hace referencia a una “historia externa”, irreductible al pensamiento, que sólo puede ser clave de la verdad histórica gracias a la mediación especulativa; y, un segundo nivel, que refiere a una “historia interna” de los objetos, de los particulares concretos. Por lo que acabamos de considerar, la historia natural entendida como *discontinuidad estructural* -tensión dialéctica entre una naturaleza histórica y una dinámica histórica que se revela como mítica- correspondería al desarrollo de la “historia exterior”. La exposición de dicho aspecto recién será retomada en la década del '40 en la *Dialéctica de la Ilustración* y finalmente en el Excurso sobre Hegel de 1966. Si bien el análisis de estos textos excede el alcance del presente trabajo, no podemos dejar de mencionar que allí encontraremos una diferencia en el enfoque de nuestro tema: mientras que en la conferencia analizada se planteaba que “la historización de lo natural y la naturalización de lo histórico [...] suponían que una no debía sofocar o sobreimponerse a la otra y [...] que no podía existir una dirección sin su correctiva contraria” (2009: 70), a partir de la década del '40 -y particularmente en la interpretación de la *Odisea* como mito e ilustración-, Adorno parece hacer una selección unilateral de esta doble dirección que tiene la historia natural, destacando así el pasaje desde la naturaleza hacia la historia sin su correlativo correctivo: la historia se presenta como la repetición de lo más arcaico, y “la naturaleza, con su estaticidad y fijeza ontológica, termina coincidiendo con la historia; esto es, la historia se realiza como naturaleza universal” (2009: 73).

Esta “inversión” de la tesis hegeliana también se hará presente en el Excurso sobre Hegel. Allí Adorno planteará que no se puede pensar la discontinuidad -o la mera facticidad- sin considerar además la continuidad -la “historia universal”-, pues:

Eliminar la segunda como residuo de superstición metafísica consolidaría espiritualmente la mera facticidad como lo único que hay que conocer y por lo tanto que aceptar, lo mismo que antes el gesto soberano que ordenó los hechos a la marcha totalitaria del espíritu uno los confirmaba como sus expresiones (Adorno, 2005: 294)

Plantear que la historia es un caos de meras facticidades -frente a lo que no podemos hacer más que aceptar sus determinaciones- implicaría una postura equivalente a entenderla como el curso inexorable del despliegue del universal. Por este motivo Adorno plantea una discontinuidad *estructural* pero ahora en su obra madura englobada bajo una ontología negativa de la historia. Contra la visión teleológica de la historia como progreso hacia lo mejor, se plantea “una unidad que suelda los momentos discontinuos, caóticamente desperdigados, y las fases de la historia de la dominación de la naturaleza, que progresa en la de los hombres y acaba en la de la naturaleza interior”, una suerte de teleología negativa: un “avance ininterrumpido hacia el sufrimiento absoluto” (2005: 295).

Volviendo al período de la década del '30, en los años posteriores al dictado de la conferencia podemos encontrar a Adorno abocado al desarrollo del otro aspecto de la historia natural: el despliegue de la historia inmanente a los objetos particulares. Podemos ligar este aspecto al proceso de desmitificación de los diversos aspectos de la realidad reificada que llevará a cabo a lo largo de toda su vida¹³, esa “praxis teórica” a la que hacíamos referencia en el primer apartado de nuestro trabajo. Pasemos ahora a ver cómo se hace presente en sus trabajos contemporáneos a la conferencia analizada esa “dialéctica histórica”, en la cual “los mismos materiales históricos se transformaban en algo mítico e histórico-natural” (1994: 134). Particularmente hay un grupo de artículos breves escritos y publicados originalmente entre 1931 y 1933, y republicados en 1958 bajo el llamativo título “Historia Natural del Teatro”¹⁴ en los cuales podemos apreciar una *interpretación alegórica* de fenómenos concretos particulares tales como la disposición de los asientos del auditorio de un teatro.

El texto consiste en una serie de artículos que buscan dar un sentido a los diversos elementos que pueden encontrarse en un teatro: a los diferentes espacios destinados al auditorio -los artículos *La galería*, *La platea*, *Los palcos* y *Segundo Anfiteatro*- así como también a otros espacios presentes en los teatros - *El foyer* y *La cúpula como pieza conclusiva*- y diversos elementos presentes en la función teatral -*El Aplauso*-, a través de una interrelación dialéctica entre el polo dinámico/positivo y el polo estático/negativo que se presenta en cada uno de estos elementos. El teatro burgués es visto entonces como expresión de la sociedad presente, su sentido se define intrahistóricamente, así como también se despiertan los elementos míticos que se esconden tras los fenómenos contemporáneos determinados históricamente. De esta manera, en una época en que la música ha perdido su función ritual de antaño y se ha convertido en “una mercancía que

¹³ En este sentido también podemos pensar que su Excurso sobre Hegel sería precisamente la desmitificación de la historia universal como despliegue del Espíritu hegeliano, es decir, el proyecto de hacer una “historia natural” del concepto hegeliano de Historia.

¹⁴ Los artículos fueron recién publicados juntos por primera vez en 1958 y se reeditaron en la obra *Quasi una fantasía*. (Cf. Buck-Morss, 2011: 264, 274).

se puede comprar”, sólo en el aplauso, “sólo en el ritmo de las manos resuena perceptiblemente un origen mítico de la música” (2006: 315); origen mítico que se liga, por ejemplo, a los antiguos rituales de sacrificio. El aplauso encuentra su verdadero sentido cuando surge como una “función ceremonial”, mostrando así la reificación de la cultura que, en tanto adopta la forma mercancía, encarna una “segunda naturaleza” ante la cual el público termina en una relación pasiva, de sometimiento, confundiendo con el ser inmolado: “En un concierto los caracteres rituales se han confundido. A menudo ya no sabemos quién es el sacrificado: la obra, el virtuoso o, al final, nosotros mismos” (2006: 316).

En cuanto a la disposición de los asientos estos develarán su sentido intrahistóricamente, al ser expresión de las diversas clases sociales presentes en la sociedad capitalista. De esta manera la *platea* se presenta como “el lugar y asiento de la burguesía” que ha llegado a convertirse en “la clase dominante del mundo” (2006: 318-319); es el asiento concreto de la platea el que encarna y expresa en sus determinaciones las características de la burguesía definidas intrahistóricamente. Allí:

[Se encuentra] cada uno cuidadosamente separado del otro por los brazos de las butacas. Su libertad es la de la libre competencia: molestar al otro y taparle el mejor ángulo de la escena. [...] Un asiento es idéntico al de al lado y sin embargo todos permanecen inamoviblemente sujetos al orden de las cosas (2006: 319).

La estricta delimitación entre butaca y butaca, reflejo de la individualidad de la burguesía capitalista¹⁵, expresa también la libertad e igualdad formal -identidad de los asientos- que se identifica con la libre competencia que mueve¹⁶ al sistema capitalista, estableciendo así un orden de las cosas al que todos se someten. De manera que no hay lugar para la aventura, salvo para la aventura de la vista que se dirige hacia el escenario, encarnada en el mito de Odiseo que será retomado en el célebre pasaje de la *Dialéctica de la Ilustración*: “Los ojos [...] bien pueden, Ulises por encima del mar de cabezas humanas y anónimamente como él, embarcarse en su osado viaje hacia el escenario.” (Adorno, 2006: 319). Con este pasaje pareciera sugerir la identificación de la burguesía -así como luego lo hará con la razón ilustrada- y su despliegue histórico con el mito homérico, pasando del polo estático al dinámico, identificando lo que comúnmente es visto como lo nuevo que surge históricamente con una imagen arcaica, adelantando en cierto modo la lectura de la civilización como barbarie que hará en la década del '40.

Otro elemento del auditorio interpretado alegóricamente son los *palcos*. En ellos:

[V]iven los fantasmas [...] [que] no han comprado entradas, sino que poseen abonos prehistóricos, amarillentas cartas de nobleza que Dios sabe quién les legó. [...] En ningún otro lado podrían asentarse: aquí deben quedarse o desaparecer. Están separados de todos los seres vivos en el teatro (2006: 320).

¹⁵ Recordemos que para Adorno ésta individualidad, expresada en la autoconservación vinculada al *conatus* spinoziano, es uno de los *leitmotifs* de la sociedad capitalista; en *Dialéctica de la Ilustración* llegará a decir: “La proposición spinoziana *Conatus esse conservandi primum et unicum virtutis est fundamentum* [‘el impulso por conservarse es el primero y único fundamento de la virtud’] constituye la verdadera máxima de toda la civilización occidental” (Horkheimer-Adorno, 1998: 82)

¹⁶ Este *antagonismo* entre individuos movidos por el interés de lucro será desarrollado explícitamente como el “motor” de la teleología negativa que, tal como dijimos más arriba, se llegará a presentar en el Excurso sobre Hegel: “La sociedad no se mantiene en vida a pesar de su antagonismo, sino gracias a él; el interés de lucro y con él la relación de las clases son objetivamente el motor del proceso productivo del que depende la vida de todos y cuya primacía tiene su punto de fuga en la muerte de todos” (Adorno, 2005: 295)

Los palcos son la representación de la antigua nobleza hereditaria, remanentes de los modos anteriores de producción que el desarrollo histórico ha dejado atrás, pero que aún se hacen presentes de una manera “espectral”, asediando a los vivos, pues en parte mantienen el poder fáctico: “una puerta secreta conduce desde ellos a las entrañas de la maquinaria detrás del escenario” (2006: 320).¹⁷

Por otra parte, las *galerías* son la representación del proletariado, y en ellas puede entreverse, llamativamente, una esperanza en la revolución proletaria. La galería se encuentra “vagamente extendida, como si el vertical orden jerárquico del teatro de ópera hubiera perdido allí su validez” (2006: 317), presentándose como un lugar discordante con el orden capitalista. Los que allí se sientan:

[P]or poco dinero, a la máxima distancia del escenario, saben tanto mejor que el techo sobre ellos no está firmemente fijado y esperan a ver si un día lo hacen saltar por los aires y producen la unificación de escena y realidad en cuya imagen se funden para nosotros recuerdo y esperanza (2006: 317).

La galería es el lugar del proletariado, sujeto que -al menos en la lógica interna al texto analizado- pareciera ser el único capaz de darle sentido a la realidad reificada, ligando la representación en escena, que ha caído en la mera convención y la costumbre, -solidificándose en “segunda naturaleza”¹⁸- con la realidad misma, dinamizando lo estático, historizando lo mítico-. Aquí parece ser el proletariado el único capaz de traer “lo nuevo”, la revolución, frente a la reproducción fetichizada de las relaciones sociales de explotación: “la galería es el único lugar de la verdadera improvisación en el teatro: atrincherada en el límite extremo del espacio teatral, construye sus barricadas con la madera de las sillas plegables” (2006: 317). Sorprendentemente Adorno finaliza su artículo sobre las galerías mostrando la “necesidad” de la violencia revolucionaria; haciendo referencia al mito de los disparos que en los bares de Australia o el Lejano Oeste iban del público a los pianistas, plantea que: “Sólo el disparo desde la galería y que atraviesa el corazón del actor que representa al antagonista como si fuera un muñeco en una barraca de tiro redime a la galería y a la escena con ella” (2006: 318). Pareciera así que la redención del sufrimiento sólo sería alcanzable mediante la revolución proletaria.

Finalmente, describe el *segundo anfiteatro*, lugar donde “el experto” -el filósofo, que interpretará la realidad develando su verdadero carácter- puede tener una “genuina apreciación” de la obra, especialmente durante un ensayo, en el cual “las interrupciones, los directores metiendo baza, el atareado ir y venir [...] perturban el hechizo” (2006: 322), favorecen al desgarramiento del velo de la reificación. Adorno afirma que: “la obra sólo se abre totalmente en su descomposición. A través de lo despedazado, a través de sus costuras y grietas, penetra uno en la estructura” (2006: 323), de manera que, tal como veíamos antes, es la exposición de su carácter transitorio -y de su historia interna- lo que permite la redención del particular, darle su verdadero sentido histórico.

17 Curiosamente Karl Marx, en el Prólogo a la primera edición alemana del primer libro de *El Capital* había dado ya una imagen muy similar de los remanentes de la nobleza feudal y de la vigencia de las relaciones sociales correspondientes a modos de producción ya superados en Alemania: “Además de las calamidades modernas, nos oprimen toda una serie de calamidades heredadas, oriundas de la supervivencia de modos de producción superados, con su séquito de relaciones sociales y políticas anticuadas. No sólo tenemos que sufrir por los vivos, sino también por los muertos. *Le mort saisit le vif* [‘El muerto agarra al vivo’]” (Marx, 2000: 17)

18 “En la actualidad la escena está sujeta por el texto y el público por la costumbre burguesa” (Adorno, 2006: 317)

Esta compilación de breves artículos cierra con *La cúpula como pieza conclusiva*, expresión también de la labor crítica del filósofo al interpretar la realidad. La cúpula cumple en el teatro moderno una doble función: encarna una “segunda naturaleza” al tapar el cielo que en la antigüedad se hallaba expuesto, “para con la araña de luces elevarse como un sol y estrellas pintados más acá en cuanto símil conjurado en su lugar” (2006: 325), a la vez que le permite a la obra de arte presentarse como crítica: “crea al mismo tiempo el único espacio acústico en que se permite que la ópera tenga lugar” (2006: 325). La cúpula encarna la mediación, el rebote que recoge el sonido de la ópera-que expresa el sufrimiento de la escena trágica con que se inicia- y lo devuelve como algo transformado:

[E]l sonido capturado de la criatura, que en cuanto canto asciende y no se estrella, sino que en el eco se vuelve a encontrar con aquel que lo desencadenó, suena con la esperanza de que la criatura que siquiera puede cantar no esté perdida. Así que en la cúpula [...] es donde se formula la promesa de que, ocurra aquí lo que ocurra, no se olvida (2006: 326).

La cúpula es la mediación -teórica- que permitirá la redención de los particulares y el fin de su sufrimiento; es la promesa de la salvación de los fenómenos, pues ella es la que permite la “reflexión circular” a través de la cual “lo más efímero se presenta de repente como salvado” (2006: 327). Es a través de la interpretación del filósofo y gracias a la reflexión teórica que se puede rescatar del sufrimiento a los fenómenos, constituyendo así una historia natural, trayendo al presente su historia inmanente:

La redondez de la cúpula quiere introducir en sí a todo el teatro. Es entonces el teatro una esfera que ya no conoce un arriba y un abajo, ni la dirección del tiempo histórico, dominar el cual era el anhelo de nuestro teatro. En el soñado teatro esférico lo pasado se hace presente; [...] gracias a la transitoriedad con que transparentemente entra y sale de escena, el presente se hace eterno (2006: 326).

Podemos ver aquí también, en su labor teórica entendida como praxis desmitificadora, la crítica a toda concepción totalitaria de la historia, pues, la reflexión del filósofo crítico es lo que le quitará al arte su pretensión metafísica de trascendencia en una totalidad, sus ansias de “dominar la dirección histórica”, y despertará la historia en los particulares, dándoles así sentido en toda su irrepitibilidad, en la situación concreta del presente.

Para aclarar un poco cómo una obra de arte -y su interpretación por parte del filósofo- pueden favorecer a este proceso de desmitificación y para mostrar aún mejor el rol de la historia en la praxis desmitificadora, cerraremos el presente trabajo comentando un artículo que Adorno escribió en 1930 pensando dicha cuestión, llamado “Reacción y Progreso”. Allí respecto a la pregunta sobre qué es una obra de arte progresista, Adorno responde: “De la misma forma que el proceso social no cabe interpretarlo como progreso en todos sus hechos individuales o en el sentido de un ‘desarrollo’, sino como progreso de la desmitificación, así también la génesis de la música en el tiempo” (Adorno, 2008: 152). Es decir, así como no se puede hablar de un progreso histórico concibiendo la historia como el desarrollo teleológico que engloba una totalidad, sustrayendo todos los hechos particulares a un universal, de la misma manera una obra de arte tampoco puede ser comprendida como la expresión de una idea eterna, sino que debe

ser interpretada intrahistóricamente, rescatando precisamente los elementos que sirven a un proceso desmitificador. Este proceso se dará a través de la exposición de una dialéctica histórica que se hace presente en el material con el que trabaja el artista: “el material no está [...] dado de manera inmutable e idéntica en cualquier época; más bien la historia se ha sedimentado en las figuras en las que él se enfrenta al compositor” (2008: 147). La historia se presenta de manera immanente en el material de la obra -cuya dialéctica interna es expresión de la dialéctica externa de la dominación del sujeto sobre la naturaleza- y es tarea del artista crítico satisfacer con coherencia las demandas que el material -naturaleza histórica- le plantea, sólo visibles “si el autor toma conciencia de la historia” (2008: 148). Tal pretensión, por la cual el autor debe dejar a un lado sus intenciones subjetivas evitando imponerse sobre el material, se hace comprensible si recordamos el carácter no-intencional que tiene la verdad para Adorno; no-intencionalidad que no le quita su carácter histórico: “La historia penetra en las constelaciones de la verdad: a quien quiera participar de ella ahistóricamente las estrellas lo fulminan con la confusión mediante el aspecto muerto de su eternidad muda” (2008: 152). El “reaccionario”, es decir, quien pretenda plasmar una idea eterna en una obra de arte o tener acceso a un sentido inmutable a la hora de interpretar una obra -quien busque “apartarse de las constelaciones históricas” (2008: 149)- se quedará frente al aspecto muerto del mundo de la convención, el calvario sin sentido que se presenta en el mundo reificado.

> Conclusión

Como pudimos ver, el concepto de “historia natural” en el joven Adorno se presenta con un valor principalmente cognoscitivo. Es decir, en primer término, se presenta como herramienta de desmitificación de toda idea metafísica de la historia, que la entienda como totalidad, que pretenda subsumir la realidad en un universal, concepción que Adorno identifica con el idealismo -la identificación forzada de sujeto y objeto-, y más tarde con la lógica identitaria mediante la cual la razón pretende subsumir bajo lo universal a los particulares. Podemos tomar la primera parte de la conferencia de 1932 como un pronunciamiento contra la postura del primer Heidegger -la “solución” al problema de la discusión de Frankfurt: “historicismo contra ontología”- al considerarla como una nueva forma que adopta este idealismo por dos cuestiones básicas: su pretensión de imponer una estructura universal, una totalidad que englobara todo lo existente; y, además de eso, sus pretensiones de fundar tal estructura en la subjetividad. Podemos entonces decir que el primer objetivo de la conferencia- y, por lo tanto, del desarrollo del concepto de “historia natural”- es la desmitificación de la postura heideggeriana, pues es a través de la postulación de una historia estructuralmente discontinua, en la cual los particulares pueden ser redimidos sacando a la luz su verdadero sentido -a la vez histórico y no-intencional-, como mejor se puede arremeter contra la solución de *Ser y Tiempo*. De esta manera, el sujeto que domina en el idealismo deja lugar al objeto, así como también la historia universal deja lugar a las facticidades históricas, las situaciones concretas de los particulares al destacar precisamente su transitoriedad. En este sentido, el primer objetivo de Adorno es conformar una constelación con los conceptos benjaminianos y lukacsianos para llegar a ver la verdad que se esconde tras el velo que encarna la historia concebida como totalidad. Podemos decir, así, que el objetivo no es

la postulación de un concepto de historia ontológico, sino más bien una herramienta de desmitificación para luchar contra el concepto imperante de historia propio de la ideología burguesa.

Quizás en este punto cabe preguntarnos, teniendo en cuenta lo expuesto al principio de nuestro segundo apartado, qué lugar ocupará la historia natural en los desarrollos posteriores de Adorno, más específicamente en la *Dialéctica de la Ilustración* y en la *Dialéctica Negativa*. ¿Podría decirse que el concepto de historia tome entonces un peso ontológico o metafísico? Si bien la pregunta excede el alcance de este trabajo, podemos esbozar que en todo caso sí podría plantearse que Adorno presenta un despliegue histórico que pareciera responder a una necesidad, pero más bien entendida desde una ontología negativa. Quizás el contexto histórico de la posguerra y el desvelamiento de los horrores del nazismo hayan influido en esta hipóstasis de la situación histórica como verdad ontológica y se termine presentando como la inversión del proyecto idealista en su Excurso sobre Hegel de 1966: “Se trata de una *teología negativa*, que no insufla ningún ‘proyecto de hombre’, como en Heidegger”, sino que, a la inversa, se refiere al ‘sinsentido’ de ‘las cosas’ que dominan sobre la historia.” (Sotelo, 2009: 77).¹⁹

Un segundo aspecto que toma la idea de historia natural, tal como se expone en la conferencia que lleva su nombre, es su presentación como una manera de llevar a cabo la praxis desmitificadora. En tanto no podemos concebir la historia como totalidad, ante la fragmentariedad del texto a interpretar que es el mundo, Adorno propone buscar la verdad precisamente en la transitoriedad de los objetos particulares. Así tenemos, por ejemplo, una “historia natural del teatro”, como también podemos tener una “historia natural” de cualquier fenómeno concreto, que nos servirá para desgarrar el velo de la sociedad burguesa. Esto implicaría otro modo de luchar contra la idea de la historia como totalidad, ahora abocados a despertar esta historia inmanente en los particulares concretos para así lograr encontrar su verdadero sentido y su redención. Podemos decir que toda la obra estética adorniana, así como sus trabajos sociológicos, en este sentido, son realizaciones de “historias naturales” de una gran variedad de fenómenos. La presencia de los dos polos -el estático/mítico y el dinámico- en sus interpretaciones críticas; la historización de lo que se presenta como natural y la exposición de los elementos naturales en lo que se presenta como esencialmente histórico parecen marcar el rumbo de una praxis teórica que se extenderá a las diversas esferas de la realidad; la “historia natural” se muestra así como un elemento de la dialéctica negativa que busca transformar los materiales a la vez en algo mítico e histórico natural. Y así este concepto sirve al verdadero progreso pues, como expusimos más arriba, éste sólo puede ser entendido en tanto proceso de desmitificación.

Ahora bien, este concepto de “historia natural” que vendría a servir al “progreso desmitificador” ¿puede con propiedad llamarse “marxista”, o más bien, es un nuevo desarrollo de la especulación teórica, o en todo caso de la crítica estética? Puede resultar esclarecedor traer a colación el planteo de *La Ideología Alemana* respecto a la importancia de redefinir “la relación del ser humano con la naturaleza”, relación que el idealismo alemán veía como una oposición, “como si fuesen dos ‘cosas’ separadas una de otra y el ser humano no tuviera siempre ante sí una naturaleza histórica y una historia natural” (Marx-Engels, 2010: 92). El joven Marx ya destaca la

¹⁹ Agrega Sotelo: “Es un diagnóstico de época que toma el momento cúlmine del nazismo y lo extiende metafísicamente como verdad ontológica y de la historia. El retrato del nazismo estaba logrado” (2009: 73).

interrelación dialéctica entre ambos elementos y la imposibilidad de concebir un concepto sin el otro: no hay una naturaleza separada del hombre, ni una historia humana independiente de la naturaleza. Podríamos decir que el ideal de una historia natural -concretamente expresado en la comprensión de la verdadera unidad del ser humano con la naturaleza- es de suma importancia para sus investigaciones filosóficas, históricas y económicas; al punto que en el Prólogo a la primera edición alemana de *El Capital* plantea que su obra “concibe el desarrollo de la formación económica social como un proceso histórico-natural” (Marx, 2002: 18-19). Independientemente de que la hipóstasis de este punto de vista lleva posteriormente al marxismo positivista a plantear un curso natural de la historia que desemboca necesariamente en la revolución proletaria -necesidad metafísica que implicaría una idea de la historia como totalidad, que en tanto tal sería sumamente criticada por Adorno-, es claro que la idea de historia natural desempeña un rol muy importante en el proyecto de Marx. La idea de comprender la unidad concreta del hombre y la naturaleza -de la historia y la naturaleza- es fundamental tanto para el joven Marx como para el Marx maduro, y podría decirse que constituye el punto de partida o una de las “piedras basales” de sus investigaciones. En este punto, el joven Adorno vendrá a retomar este “punto de partida” y lo considerará no como una verdad ontológica o un fundamento, sino como un principio guía de sus reflexiones, operante tanto en el proceso de crítica de la realidad reificada como en la crítica a la concepción de la historia que ella nos ofrece. Quizás -al menos por el momento- Adorno prefiera mantener la historia como un concepto crítico o, en todo caso, una discontinuidad esencial, por temor a la tentación de postularla como totalidad, cayendo en la solución idealista frente a la cual, a su juicio, hasta el mismo marxismo originalmente sucumbió.²⁰

²⁰ Al respecto dirá en su *Dialéctica Negativa*: “No sólo Hegel, sino también Marx y Engels, seguramente en ninguna parte tan idealistas como en la relación con la totalidad, la duda sobre la inevitabilidad de ésta [...] la habrían rechazado como un ataque mortal a su propio sistema en lugar de al dominante [...] De lo que incluso entre los hegelianos ateos Marx y Engels se trataba era de la divinización de la historia. La primacía de la economía tiene que fundamentar con rigor histórico el final feliz como inmanente a ella; el proceso económico produciría las relaciones políticas de dominación y las derribaría hasta llegar a la liberación, mediante la coacción, de la coacción de la economía” (2005: 296).

> Bibliografía

- » Abadi, F. (2014). *Conocimiento y Redención en la filosofía de Walter Benjamin*, Buenos Aires: Miño y Dávila.
- » Adorno, T. (1983) [1970]. *Teoría Estética*, Madrid: Orbis Hispamérica.
- » Adorno, T. (1994) [1973]. *Actualidad de la Filosofía*, Barcelona: Altaya.
- » Adorno, T. (2005) [1966]. *Dialéctica Negativa - La jerga de la autenticidad*, Madrid: Akal.
- » Adorno, T. (2006) [1970]. *Escritos Musicales I-III*: Madrid: Akal.
- » Adorno, T. (2008) [1982]. *Escritos Musicales IV*: Madrid: Akal.
- » Benjamin, W. (2006) [1989]. *Obras: Libro I - Vol. 1*, Madrid: Abada Ediciones.
- » Buck-Morss, S. (2011) [1977]. *El origen de la dialéctica negativa*, Buenos Aires: Eterna
- » Cadencia.
- » Horkheimer, M. y Adorno, T. (1998) [1947]. *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid: Trotta.
- » Lukács, G. (2010) [1916]. *Teoría de la Novela*, Buenos Aires: Ediciones Godot.
- » Marx, K. (2000) [1867]. *El Capital*, Libro I, Tomo I, Madrid: Akal.
- » Marx, K. y Engels, F. (2010) [1846]. *La Ideología Alemana y otros escritos filosóficos*, Buenos Aires: Losada.
- » Sotelo, L. (2009). *Ideas sobre la Historia. La escuela de Frankfurt: Adorno, Horkheimer, Marcuse*, Buenos Aires: Prometeo.