

**ASPECTOS DE UN CONCEPTO CRÍTICO DE AURA ESTÉTICA***Aspects of a critical concept of aesthetic aura*

AGUSTÍN LUCAS PRESTIFILIPPO

*Universidad de Buenos Aires (Argentina)**alprestifilippo@gmail.com***Resumen**

Las reflexiones de la teoría crítica de la sociedad respecto de la diferenciación moderna de la razón le otorgan al arte –y a su experiencia– una singularidad que se presenta bajo un modo de resistencia. Un momento ejemplar de estas indagaciones se expresa en la discusión acerca del concepto de aura para dar cuenta de la diferencia artística. En este escrito nos proponemos reconstruir los aspectos de un concepto *crítico* de aura estética a partir de la interpretación de su lugar y significación en la teoría social del arte de Theodor Adorno. Para ello revisamos la polémica que sostuvo con Benjamin en torno al carácter pasado del aura; distinguimos los aspectos de la fundamentación del concepto de aura artística en términos de negatividad estética; y, finalmente, extraemos algunas conclusiones en relación con la contribución teórica de este concepto para la crítica de las ideologías estéticas.

Palabras clave: Aura; Theodor Adorno; negatividad estética; ideología.

**Abstract**

The reflections of Critical Theory of society about the modern differentiation of reason, assign to art –and its experience– a singularity which presents itself as a mode of resistance. A paradigmatic moment of this inquiry is the discussion about aura as a key concept to give account of what artistic difference means. In this paper we propose to reconstruct a *critical* concept of aesthetic aura by means of an interpretation of its place and meaning in Theodor Adorno's social theory of art. In order to do that, we revise the controversy with Benjamin around the past character of aura; we distinguish the aspects of the foundation of the concept of artistically aura in terms of aesthetic negativity; and, finally, we extract some conclusions in relation to the theoretical contribution of this concept to the critique of aesthetic ideologies.

Key words: Aura; Theodor Adorno; aesthetic negativity; ideology.

**INTRODUCCIÓN**

Las reflexiones sociales de la teoría crítica respecto de la diferenciación moderna de la razón presentan al arte resistiendo la posibilidad de pensar la modernización en términos de linealidad ascendente y acumulativa. En la experiencia del arte moderno, entendida como *mnemosyne* (Adorno, 2004, p. 112), sobrevive una herencia de las prácticas y representaciones mágicas que Theodor Adorno describe a partir del significado que adquiere la imagen para el objeto estético. La obra de arte es el resultado de la división entre signo e imagen que produce la dialéctica de la ilustración en el

lenguaje (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 72). El arte confirma la inevitabilidad de dicha separación en la modernidad. Sin embargo, según Adorno, el potencial crítico del objeto estético consiste en que el arte no “hipostatiza con ingenua complacencia” dicha herida, sino que hace del proceso de su experiencia el ámbito de una indagación acerca de la misma. En sus conflictos internos, su condición doble de ser signo y cosa al mismo tiempo, la obra de arte evidencia las tensiones que constituyen al vínculo entre el sujeto y el lenguaje. Que el objeto estético haga *aparecer* aquello que la racionalidad moderna requiere excluir a los fines de constituirse de manera soberana, revela la herencia mágica que la obra de arte contiene en su interior: “Está en el sentido de la obra de arte, en la apariencia estética, ser aquello en lo que se convirtió, en la magia del primitivo, el acontecimiento nuevo, terrible” (p. 73).

Si el objeto estético repite el desdoblamiento en el que “la cosa aparecía como algo espiritual, como manifestación del *mana*” (p.73), es posible formularse la pregunta acerca del sentido de esta repetición, o dicho más precisamente, acerca de las determinaciones conceptuales de la estructura de esta imagen estética. El concepto que nos servirá de hilo para realizar este trabajo de diferenciación al interior de la cuestión del aparecer artístico es el de aura.

En la teoría social del arte de Theodor Adorno es posible reconocer dos interpretaciones posibles del concepto estético de aura. Una de ellas lo identifica como la aparición de una totalidad, de un absoluto. En el carácter aurático de la obra de arte relampaguea la luz de una trascendencia, como anticipo de la redención y promesa de felicidad<sup>1</sup>. El aura estética sería el espacio y el tiempo en el que el contenido de verdad de la metafísica se torna aprehensible y evidente en términos sensibles. “Ello indujo en ciertas ocasiones a la filosofía a asignarle un lugar de preferencia respecto del conocimiento conceptual” (p.73). La perspectiva del arte es desplazada al punto de vista del filósofo, que trata de acercarse con el concepto aunque sin lograrlo. De esta forma, arte y filosofía remiten una a otra como dos mitades que no pueden acoplarse del todo. El aura estética vendría a testimoniar la “cesión de competencias” que es posible reconstruir entre arte y conocimiento (Habermas, 1987, p. 490).

Por tanto, si ya no es posible revocar la separación entre signo e imagen, aquello que sí se puede es corregir sus unilateralidades en una forma de complementación recíproca entre ambos polos. El contenido de verdad del aura estética consiste en el proceso de darle poder absoluto al que el conocimiento discursivo apunta en sus pretensiones de fundamentación última y que, por sus medios conceptuales finitos, nunca logra alcanzar.

La otra interpretación del concepto de aura, lee la definición benjaminiana del aura como “aparición (*Erscheinung*) irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)”

---

<sup>1</sup> Para un énfasis en la posibilidad de esta doble lectura de la teoría social del arte de Adorno, véase: Wellmer (2013).

como un énfasis en la incondicionalidad con la que el objeto aparece en la imagen aurática, pero cuyo saldo no es la obtención de una reconciliación entre sujeto y objeto, ni tampoco la adquisición de un plus transracional (“la felicidad del conocimiento”), sino por el contrario, el espacio y momento de una puesta en evidencia de aquello que pierde el sujeto cuando se aproxima al objeto con fines de comprensión. El aura artística no puede entenderse conceptualmente si no se la remite a la experiencia que suscita el objeto estético en el sujeto que la contempla. En este sentido, la obra de arte porta un “aura” no porque haga presente un absoluto ante el cual el sujeto no puede sino disolverse, sino porque produce un efecto negativo en sus hábitos de identificación que obstaculiza sus expectativas hermenéuticas y, en consecuencia, lo obliga a reflexionar respecto de aquello que presupone sin tematizarlo. La fuerza reveladora de la negatividad aurática sería el presupuesto de un tipo de reflexividad emancipatoria que Adorno denomina “segunda”, porque se superpone a la primera, la que lo configuraba como sujeto de dominio y obcecación.

En este escrito nos proponemos reconstruir los aspectos de esta segunda forma de entender al concepto de aura estética en las reflexiones de Adorno. Según nuestra perspectiva, ella presenta un concepto moderno, y por ello: crítico, del aura que requiere ser desarrollado en sus dimensiones. Para ello: 1) revisamos la polémica que sostuvo Adorno con Walter Benjamin en torno a esta categoría; 2) distinguimos los aspectos que permiten entender la fundamentación del concepto de aura artística en términos de negatividad estética. Finalmente, 3) presentamos algunas consideraciones a modo de conclusión acerca de la contribución de este concepto para la crítica de las ideologías estéticas.

## 1. ¿EL AURA ARTÍSTICA COMO PASADO?

El escrito “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” fue publicado originalmente en francés en mayo de 1936. La versión alemana del ensayo es un segundo escrito que Benjamin compuso inmediatamente luego de que la traducción francesa haya aparecido en la *Zeitschrift für Sozialforschung*. Como en el resto de su obra, la dificultad que presenta este texto, y que explica la multiplicidad de lecturas que ha desencadenado, es su división interna (Benjamin, 1991, p. 138). Las lecturas antagónicas que se han extraído están motivadas por los antagonismos que estructuran el escrito. En este ensayo Benjamin (1989a) analiza de un modo innovador la forma en que, “a escala de historia universal”, algunas transformaciones técnicas en la producción, distribución y recepción del arte producen un efecto de interrogación sobre “la totalidad de las obras de arte heredadas (sometiendo además su función a modificaciones hondísimas)” (p. 20). La reproducción técnica afecta el seno mismo del concepto de obra de arte tal como venía siendo entendido por la estética idealista. Con las técnicas de reproducción mecánica, “el arte sintió la proximidad de la crisis” (p. 26).

El escrito contrapone dos modelos incompatibles entre sí –la obra de arte aurática y la obra de arte reproducida– en los que se aglutinan series de determinaciones antitéticas. Ante el nacimiento de los dispositivos técnicos de reproducción de la fotografía y, más tarde, del cine, Benjamin interpreta a la “bella apariencia” (*schönes Scheins*) del arte autónomo como destinado a un ocaso del que solo era posible resguardarse en términos regresivos e ideológicos. Es posible, por tanto, interpretar este ocaso en dos sentidos, uno débil y otro fuerte.

En su sentido débil, el ocaso de la “bella apariencia” del arte autónomo implica una negación de las formas tradicionales de entender su diferencia. Al centrarse en dos exponentes en los cuales, como la fotografía y el cine, la reproducción técnica no es una condición extrínseca, como puede ser el caso de la literatura o la pintura, sino que su posibilidad se funda en la técnica de su producción, Benjamin da con un modelo en el que el paradigma platónico entre un original y una copia queda desacreditado de la lógica del arte.

Sin embargo, la fotografía y el cine no permiten adscribir a esta dualidad del modelo del original y la copia, precisamente porque

La obra de arte reproducida se convierte, en medida siempre creciente, en reproducción de una obra de arte investida de reproductibilidad (*Reproduzierbarkeit*). (...) Pero en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se trastorna la función íntegra del arte (Benjamin, 1989a, p. 27).

La condición de reproducibles de las obras fotográficas y cinematográficas desplaza la pregunta por el origen del sentido. La interpretación de Benjamin por tanto no es empírica, no se reduce a una descripción de los procedimientos técnicos del medio de la fotografía y del cine, sino que apunta a determinar una lógica específica de negación artística de una forma metafísica de determinar el sentido en la obra de arte a partir de una categoría de origen. El ejemplo de la fotografía y del cine permite interpretar de una nueva forma el resto de las expresiones artísticas, como la literatura y la pintura. A la luz de las transformaciones producidas por la fotografía y el cine, el ocaso de la autonomía del arte significa aquí su politización, porque deconstruye los modos metafísicos de fundamentar su diferencia<sup>2</sup>.

Sin embargo, el texto de Benjamin permite una segunda lectura, en la que ya no se formula la pregunta por las modificaciones que sufre el concepto de arte autónomo ante las innovaciones técnicas de la fotografía y del cine, sino que se interpretan las consecuencias de estas innovaciones en un sentido más radical como destrucción de la “bella apariencia”. El sentido fuerte del ocaso de la autonomía del arte le otorga a la fotografía y al cine el

---

<sup>2</sup> Para esta interpretación véase: Blanchot, 1976, p. 42 y ss; Collingwood-Selby, 2009, p. 114 y ss).

“mérito revolucionario” de realizar una “crítica revolucionaria de las concepciones que hemos heredado sobre el arte” (p. 39). La categoría central que permite a Benjamin establecer esta segunda interpretación, anclada en una contraposición dual en términos de una historia de la técnica artística es, como decíamos, la categoría de “aura”.

El concepto de aura aparece en los diferentes textos de Benjamin con una multiplicidad de acepciones que dificulta su lectura consistente. ¿Son los mismos atributos los que Benjamin encuentra en el aura en sus escritos en relación a la historia de la fotografía, de acuerdo con Proust o acerca de la obra de arte? No caben dudas que estos textos formulan la pregunta acerca de si el aura se ha disuelto o no en nuestro presente. Sin embargo, aquello que oscila en los mismos es la respuesta frente a este interrogante. He aquí su división interna (ver Hansen, 2008). Aquí nos limitaremos a presentar el concepto de aura artística tal como es expuesto en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”.

En la categoría de aura confluyen todas las determinaciones del concepto de arte tradicional, “cuya aplicación incontrolada, y por el momento difícilmente controlable” (Hansen, 2008, p. 18) figura como un obstáculo para interpretar el sentido de las nuevas expresiones tecnológicas de la fotografía y el cine. Esas determinaciones conceptuales, “como creación y genialidad, perennidad y misterio”, entran en un juego recíproco de mercancía y distancia: un complejo espacio-temporal en la forma de una presencia aquí y ahora de una imagen, que remite a un lugar de origen (*Ursprung*) en el genio de un autor o en una trascendencia lejana. Lo aurático de la obra de arte es lo que constituye su autenticidad (*Echtheit*). Con la técnica reproductiva se adquiere una mayor “independencia respecto al original (*Original*)” que inaugura nuevas formas de relación entre el contemplador y el objeto artístico. Pero además, las nuevas técnicas de reproducción que constituyen a la fotografía y el cine abren la posibilidad de resaltar aspectos de la obra que no eran accesibles a la perspectiva del sujeto:

En la fotografía, por ejemplo, pueden resaltar aspectos del original accesibles únicamente a una lente manejada a propio antojo con el fin de seleccionar diversos puntos de vista, inaccesibles en cambio para el ojo humano. O con ayuda de ciertos procedimientos, como la ampliación o el retardador, retendrá imágenes que se le escapan sin más en la óptica humana (Benjamin, 1989a, p. 21).

Aun así, el efecto principal que producen las nuevas técnicas de reproducción es en el “modo y manera de la percepción sensorial” en que los sujetos aprecian a las obras de arte. Vale decir, en la instancia de su recepción. Estas transformaciones Benjamin las describe como un acercamiento del objeto estético a sus receptores, anulando de esta manera aquella lejanía perceptual gracias a que lo singular recortaba su perfil de un modo preciso: “La catedral deja su emplazamiento para encontrar acogida en el estudio de un aficionado al arte; la obra coral, que fue ejecutada en una sala o al aire libre, puede escucharse en una habitación” (p. 22). La actitud positiva que Benjamin presenta ante la crisis del aura en este escrito se entiende

sin dificultades cuando observamos las identificaciones entre aura, tradición, y función ritual o valor cultural (*Kultvert*) de la obra de arte.

En estas identificaciones Benjamin procura demostrar las conexiones entre experiencia estética tradicionalmente entendida y privilegio social. Junto con el concepto de aura aparece un concepto de “perito” que media entre contemplador y obra, detentando una hegemonía de los medios lingüísticos de comprensión legítima. El arte autónomo y la experiencia que suscita no sería más, sostiene Benjamin, que una reproducción del ritual en una forma secularizada de culto a lo bello, en donde los magos o sacerdotes son reemplazados por críticos de idéntica carga ideológica:<sup>3</sup> “La época de su reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultural: y la apariencia (*Schein*) de su autonomía se extinguió para siempre. Se produjo entonces una modificación en la función artística que cayó fuera del campo de visión del siglo” (Benjamin, 1989a, p. 32)<sup>4</sup>.

Con el derrumbe de la bella apariencia estética, también se desdibujan las diferencias que fundaban el privilegio de los agentes que ocupaban posiciones mediadoras. “Cualquier hombre aspirará hoy a participar en un rodaje” (p. 40). Benjamin ejemplifica esto con el efecto que tuvo la expansión de la prensa escrita en la relación que la literatura mantuvo entre escritura y lectura. Esa expansión, corroborada en la creación de múltiples órganos escritos de difusión, hizo posible que “una parte cada vez mayor de esos lectores” haya pasado “del lado de los que escriben”. Con el advenimiento de las nuevas técnicas de reproducción “La distinción entre autor y público está por tanto a punto de perder su carácter sistemático (...) La competencia literaria ya no se funda en una educación especializada, sino politécnica. Se hace patrimonio común” (p. 41).

Benjamin encuentra en los propios intentos de autojustificación estética de la fotografía y del cine dentro del restringido marco de la estética idealista un caso ejemplar de esta ceguera frente a la transformación del concepto tradicional de arte. Para legitimarse como prácticas artísticas, los teóricos de la fotografía y del cine –imitando el gesto del esteticismo– han procurado reincorporar un valor cultural a un medio técnico

---

<sup>3</sup> Para una reconsideración de la actitud benjaminiana ante la crisis del aura desde una reconstrucción de su teoría de la experiencia, véase Hansen (1987).

<sup>4</sup> Esta actitud benjaminiana ante la disolución del arte aurático solo puede pensarse como profundamente ambivalente cuando incorporamos la otra determinación de la categoría de aura que queda en suspenso en el ensayo acerca de la obra de arte pero que ya estaba presente en su primera formulación en 1931; a saber, la capacidad de devolver la mirada que tienen los objetos naturales auráticos pero, más especialmente, las obras de arte –dentro de las cuales Benjamin piensa a los inicios de la fotografía–. Como podremos observar más adelante, la revisión adorniana del concepto de aura estética no puede ser pensada sin la recuperación de esta determinación.

que en sí mismo terminaba por sustituir a este por un puro valor de exhibición (*Ausstellungswert*).

Como decíamos, Benjamin define la novedad histórica de las técnicas de reproducción del arte en términos de transformaciones perceptuales que producen un “estremecimiento de la tradición” (*einer Erschütterung der Tradition*). Las técnicas de reproducción disminuyen la distancia entre las obras de arte y un público masificado, colectivizando la experiencia estética. Como podremos observar en las reflexiones a propósito del *shock* en “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en la medida en que el desarrollo del industrialismo capitalista produce una simultánea tecnificación de la experiencia en todos los ámbitos de la vida y una creciente importancia de las masas en las metrópolis modernas, a Benjamin se le torna sencillo justificar la articulación teórica de estos cambios tecnológicos con el objetivo político de una movilización popular revolucionaria.

Al ser el valor de exhibición el que sustituye por completo al momento aurático presente en el valor cultural, la función artística pasa a ser la de un instrumento de comunicación de contenidos políticos. Curiosamente Benjamin define en algunos pasajes esta unión como un “barbarismo positivo” (Benjamin, 1989b, p. 169), en donde la recepción colectiva de las obras se conduciría por los carriles de la dispersión. No termina de quedar del todo claro en esta línea de argumentación si el cine sería un agente de la crisis de la experiencia –el *shock* como una forma de acostumbramiento anticipatorio a la experiencia cosificante con la máquina o con la masa en la urbe–, o la vía de acceso hacia una posible experiencia no menguada al interior de la cultura tecnificada del capitalismo tardío –el *shock* como efecto de extrañamiento y desautomatización.

Luego de haber leído la primera versión de este ensayo, Adorno no tardó en presentar sus reparos (Adorno y Benjamin, 1998, pp. 133-139). La crítica de Adorno a la “teoría materialista del arte” de Benjamin es doble: por un lado pone en duda la aceptación acrítica del arte reproducido técnicamente; por el otro, cuestiona la negación complementaria y definitiva de la categoría de autonomía estética. Al restringir el concepto de arte autónomo a las obras y discursos legitimantes del siglo XIX, Adorno sostiene que Benjamin se venda los ojos para considerar casos contemporáneos del arte moderno radical que ponen en crisis, a partir de su desarrollo técnico inmanente, el ilusionismo clasicista de la “bella apariencia” estética, en la que se asume la posibilidad de una obra cerrada armónicamente, orgánica; en términos del texto acerca de los *Trauerspiele*, de una significación simbólica del arte.

La ya famosa petición adorniana de “más dialéctica” no es sino la exigencia de completar un argumento unidimensional con la reposición de sus ausencias. Vale decir, en los comentarios críticos de Adorno se refleja la voluntad de reflexionaren relación con el momento en que las potencialidades emancipatorias de la obra de arte técnicamente reproducida se invierten, en su puesta en uso bajo las relaciones de producción del

capitalismo avanzado, en su contrario, así como también se expresa la urgencia de pensar cómo el proceso de desmagificación del arte autónomo no necesariamente va de la mano de una desartificación del arte sino, por el contrario, de un movimiento negativo de autodespojarse de los atributos más retrógrados del concepto de aura que “lo aproximan al estado de libertad, de lo conscientemente fabricable, de lo hacedero” (p. 134).

A la hora de dilucidar los motivos explicativos de la discordancia en las posiciones de Benjamin y Adorno en torno a la desmagificación del arte, múltiples elementos pueden ser incorporados al debate. Consideramos pertinente atender a los comentarios críticos de Adorno a partir de un abordaje plural a su reformulación crítica del concepto de aura. Esa reformulación interpreta “la aparición (*Erscheinung*) irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)” tomando como foco de análisis esa forma de aparición en la imagen.

## 2. NEGATIVIDAD DEL AURA ARTÍSTICA

Si bien a lo largo de la teoría social del arte de Adorno se ofrecen distintas reformulaciones del concepto de aura, será recién en *Teoría estética* en donde se ofrezca una fundamentación estricta del mismo. Al hacer un seguimiento del concepto en este texto, se hace explícito en qué sentido resulta operativo el concepto de fantasmagoría para pensar su especificidad.

Como si el fenómeno de la fantasmagoría funcionara como faro ideológico de cuya luz el arte moderno pretende escapar transitando por los lindes que separan lo visible de lo invisible, una consideración que pretendiese reconstruir los aspectos de sentido del concepto de aura estética no podría desestimar el juego de oposiciones en cuya constelación Adorno lo incluye. De modo que una primera aproximación al concepto *crítico* de aura tendría que hacer hincapié en el hecho de que su contenido depende más del estatuto polémico de contraconcepto que de un nuevo fundamento positivo para una teoría del arte, en este caso simétricamente opuesta al “barbarismo positivo” de la ponderación del valor de exhibición de las mercancías culturales. Como todas las categorías estéticas, el concepto de aura también experimenta su propia dialéctica.

Desde un principio, Adorno no desiste en proporcionar una definición preliminar a los fines de demostrar que el proceso de desmagificación del arte, esto es: su participación en el proceso de racionalización moderna, tal como es descrito por el escrito “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, no necesariamente queda identificado con el fenómeno de la desartificación. Esta intención, en abierta polémica con los resultados de la investigación de Benjamin de los años treinta, lo conduce a Adorno a ofrecer la siguiente definición: el aura en la obra de arte es “(...) aquello mediante lo cual el nexo de sus momentos remite más allá de ellos y cada uno de los momentos remite más allá de sí mismo (...) es en la obra de arte lo que se sustrae a su

coesidad” (Adorno, 2005, p. 363). Lo que es *más* que el nexo estructural de sus momentos es aquello que le otorga al arte su trascendencia (*Transzendenz*). ¿No estamos retrocediendo, una vez más, a un concepto de aura estética propio de lo que Benjamin hubiera denominado una “teología del arte”; esto es, al interpretar al concepto de aura como aparición de una totalidad, de un absoluto, no confirmamos las sospechas de su lastre metafísico del que el fenómeno de la fantasmagoría se hacía ecos (ver Prestifilippo, 2010, pp. 14 y ss.).

Una definición como esta se acerca al campo semántico de otros conceptos que aparecen en distintos contextos de *Teoría estética*, como los de espíritu, lenguaje y, en uno de sus aspectos, también el de apariencia estética. No caben dudas que Adorno busca retomar el concepto de aura ya que este permite precisar con mayor detalle la tarea de fundamentar la autonomía del arte en la fase desarrollada de la industria cultural capitalista. Las estrategias argumentales con las que Adorno piensa la fundamentación de la diferencia estética son múltiples, sin embargo todas comparten un mismo denominador común bajo el que pueden ser pensadas como una unidad; esto es, su modalidad negativa. Decir que la autonomía del arte en el capitalismo tardío se fundamenta negativamente significa decir que solo es convalidada en su oposición a las demás formas de significación de la sociedad moderna desarrollada. Si asumimos como válida la fundamentación de la autonomía estética en la negatividad de la obra de arte, entonces habrá que revisar la interpretación que se apresura en encontrar en el objeto estético el tiempo y el espacio de una aparición positiva del absoluto.

La clave para realizar esta revisión crítica la encontramos retrocediendo a la concepción adorniana de la fantasmagoría en el lenguaje musical de Wagner. Lo fantasmagórico aquí apunta al momento en el que su obra oculta y niega la marca de su génesis (Adorno, 2008, p. 82). Puede constatarse que Adorno recupera la idea benjaminiana de una conexión entre mito e historia, leyendo en el olvido de la construcción en la obra el sinónimo de una pretensión de eternidad y naturalidad que exige ser desmentido por la crítica ideológica.

En la carta de respuesta a “Sobre algunos temas en Baudelarie”, Adorno hace hincapié en la nueva formulación benjaminiana del concepto de aura como experiencia (Adorno y Benjamin, 1998, p. 308). Al entenderla, como lo había hecho varios años antes en “Pequeña historia de la fotografía”, como un acto de investir al fenómeno de la capacidad de devolver la mirada, Adorno subrayaba la categoría de huella (*Spur*), enfatizando la relación del concepto de aura con el fenómeno de una marca de la génesis en el fenómeno. De esta interpretación se deduce que, para Adorno, la línea de separación entre un objeto fantasmagórico y una obra de arte que conserva su momento aurático consiste en que la primera niega y oculta la huella del trabajo artístico mientras que la segunda, al evidenciarlo, expresa su propia transitoriedad inmanente. Mientras que la relación que supone la noción de experiencia aurática como acto de conceder al fenómeno

una capacidad de devolver la mirada podría remitirnos fácilmente a una noción especular de reconocimiento, fundamentado en la imagen de la reciprocidad, lo que Adorno pretende pensar aquí es el momento en el que el objeto estético evidencia una irrecíproca alteridad radical. La huella es, por sobre todas las cosas, la expresión de una contingencia y de una transitoriedad, cuyos efectos en el sujeto no podemos asegurar que sean afirmativos.

La huella señala el problema irresoluble que la relación técnica con el material genera, es precisamente el interrogante que late en la obra y que interpela a quien la experimenta como cicatriz de algo nunca del todo concluido. La remisión a la génesis contenida en el fenómeno introduce en su seno su propia descomposición, debido a que desmiente sus pretensiones de eternidad en tanto que apariencia: el falso brillo fantasmagórico, por el contrario, acalla ese disenso irreductible en la apariencia de una relación armónica entre los particulares. A esto se refiere Adorno con las interpretaciones contrapuestas del arte que diferencian la concepción moderna y la concepción tradicional. La interpretación moderna del arte “sitúa en primer plano el momento (antes oculto) de lo hecho, de lo producido” (Adorno, 2004, p. 42).

Simultáneamente, la huella de la génesis en el fenómeno desautomatiza las propias estrategias de significación de quien lo experimenta, anulando la posibilidad de unir esa apariencia con su esencia, al cuerpo con su sentido. El doble carácter de la obra de arte, que sea al mismo tiempo signo y cosa, se revela aquí como resultado de las diversas estrategias estéticas que desmienten el carácter acabado del *resultado* a partir de la aparición del *proceso* que lo hizo posible. “Virtualmente, hoy toda obra es lo que Joyce dijo sobre *Finnegans Wake* antes de publicarlo completo: *work in progress*” (p. 43). Los ejemplos que aquí cita Adorno como paradigmáticos de una aparición del proceso en el resultado son, por un lado, a) la disolución de la diferencia entre autor y comentarista en la obra, y por otro lado, b) el concepto de ironía. En ambos casos, dice Adorno, el conjunto de estas operaciones formales “limitó y al mismo tiempo extremó la inmanencia pura de las obras de arte” (*Ibid.*). Si bien es cierto que el concepto romántico de ironía no es desarrollado conceptualmente por Adorno a lo largo de sus textos dedicados al arte,<sup>5</sup> esta simple mención, y su concreta determinación conceptual como un procedimiento formal que al mismo tiempo limita y extrema la inmanencia pura del objeto estético, merece ser analizada con mayor detenimiento, porque al hacerlo nos puede permitir comprender el sentido finito del aura como huella de la génesis en la obra.

En otro momento central de *Teoría estética*, aquel en donde Adorno aborda el problema de la crisis de la apariencia, se vuelve a contextualizar históricamente el problema de la fantasmagoría en la producción artística del siglo XIX. No podemos sino recordar aquí su crítica inmanente a la obra de Wagner. En esta época, dice Adorno, la

---

<sup>5</sup> Para esto, ver Schwarzöck (2013, pp. 23-29), y Sonderegger (2010, pp. 226 y ss).

apariciencia estética devino fantasmagoría. Esto se debió a que las obras de arte borraron las huellas de su producción (*Die Kunstwerke verwischten die Spuren ihrer Produktion*). El incremento absoluto del carácter de apariencia de las obras de arte, esto es: el ocultamiento del carácter mediado del objeto estético, presentó al arte como una reconciliación de sus partes y el todo. Sin embargo, la cultura moderna, el proceso de desmagificación dentro del cual el arte se incluye, terminó disolviendo “la apariencia de la apariencia de no ser apariencia” (Adorno, 2004, p. 141). Vale decir, la negatividad del arte rechaza el aspecto fantasmagórico que refuerza la ideología estética de entender al arte como algo puro, como “ser-en-sí” (p. 142):

Aquí convergen todos los esfuerzos para perforar el hermético nexo de inmanencia de las obras mediante intromisiones francas, dejar libre a la producción en el producto y poner hasta cierto punto el proceso de producción en vez de su resultado; una intención, por lo demás, que no era extraña a los grandes representantes de la época idealista (p. 141)

La intención de dejar libre a la producción en el producto, dice Adorno, puede evidenciarse en ciertas expresiones modernas de la novela, como en Proust y Gide, en donde se da una “quiebra de la pura inmanencia formal” a partir de “intromisiones francas”, en donde el carácter fingido e irreal de la ficción es puesto en evidencia a partir de distintos mecanismos textuales en los que la voz del narrador pierde su transparencia y obviedad para volverse tema de la misma narración (p. 141).

Ahora bien ¿A quiénes se refiere son “los grandes representantes de la época idealista” a los que no le fue extraña la intención de dejar libre la producción en el producto? Una primera respuesta la podríamos encontrar en el concepto de tragedia que se despliega tanto en el capítulo sobre “La eticidad” como en el apartado dedicado a “La obra de arte espiritual” de la *Fenomenología del espíritu*. Nos referimos, principalmente, a la idea hegeliana de la tragedia como lenguaje superior. Allí Hegel interpreta al drama trágico como una forma artística en la que el lenguaje, “en lo que respecta a la forma”, pasa “a formar parte de su contenido” (p. 831). Sin embargo, la figura a la que Adorno hace referencia aquí como adversario de la “religión del arte bello” entendida ahora como el aspecto fantasmagórico del arte, no es la concepción reflexiva del lenguaje de la tragedia que propone Hegel, sino la concepción de la obra de arte que puede encontrarse en el romanticismo alemán. Esta, por medio de la ironía, dice Adorno, desbarata las pretensiones ideológicas que interpreta a la obra de arte como un nexo de inmanencia hermético.

El concepto romántico de *obra de arte* así como el de *ironía* encuentran en la concepción de “poesía trascendental” de Friedrich Schlegel a uno de sus representantes más destacados. Schlegel define a la obra de arte como esencialmente “crítica”. Este carácter de crítica que define a la obra de arte es lo que le otorga su reflexividad: “la esencia pura de la reflexión se anuncia a los románticos en la apariencia puramente formal

de la obra de arte” (Benjamin, 2006, p. 73). La reflexión de la obra de arte es la “tendencia inmanente” de la obra a su propia crítica. La reflexión crítica no se aplica a la obra desde afuera, carece de “vocación enjuiciadora”. A esto se refiere Adorno con que la concepción romántica de la obra de arte disuelve la separación entre autor y comentarista. En esto reside precisamente aquello que diferencia al concepto romántico de reflexión en la obra de arte del concepto de reflexión estética que presenta *La crítica de la facultad de juzgar*: “No es el crítico el que pronuncia el juicio sobre esta, sino el arte mismo” (Benjamin, 2006, p. 80). Aquello que tiene de crítica la obra de arte es aquello que la vuelve reflexiva, ya que, como sostiene Schlegel en el fragmento 117 del Lyceum: “La poesía solo puede ser criticada por la poesía”<sup>6</sup>. La reflexividad estética consiste en el hecho de que la obra de arte se critique a sí misma. En este sentido, se lee en el fragmento 238 del Athenaeum, “hay una poesía” que “por analogía con el lenguaje filosófico artificial (*philosophische Kunstsprache*)” puede denominarse “poesía trascendental”.<sup>7</sup>

Aquello que determina como “trascendental” en esta reflexión estética consiste en que “presenta lo producente junto con el producto” (*das Produzierende mit dem Produkt darstellte*). La “consumación” de la obra de arte no es la realización de su forma cerrada, sino la presentación simultánea del producto, de la forma o, como dice Schlegel en el fragmento 116 del Athenaeum, “lo presentado” (*dem Dargestellten*) junto con aquello que lo hace posible, “lo presentante” (*dem Darstellenden*), que aquí funciona a la manera de un proceso de constitución “trascendental”. El criterio de diferenciación de la obra de arte del resto de los objetos de la cultura consiste en su capacidad para “desplegar” su reflexión objetiva. Sin embargo, la característica de esta concepción de la reflexión estética es que al mismo tiempo en que fortalece la diferencia entre el objeto estético del resto de los objetos, su singularidad descansa en la negación de la articulación con sentido que la forma (el producto) representa. Esa negación limita, como dice Adorno, la inmanencia pura de las obras de arte. La diferencia del arte puede ser determinada en su capacidad para negarse a sí mismo. En esto descansa lo que Benjamin denomina la “criticabilidad” (*Kritisierbarkeit*) de la obra de arte romántica.

Por su parte, el concepto de ironía apunta a una cuestión central en la concepción romántica de la obra de arte. “La ironización de la forma consiste en su destrucción” (Benjamin, 2006, p. 83). Tomando como ejemplo a la forma dramática de la comedia, la ironía disuelve la ilusión. En esto consiste la “instancia objetiva en el arte” que aleja al concepto de reflexión estética que sostiene el romanticismo de toda interpretación subjetivista. Esta delimitación de la obra de arte, en la que la ilusión se disuelve en la forma artística es la fuerza centrífuga del arte en la que este niega su propia autonomía. Para los románticos, esta transgresión conduce desde la obra singular hacia una idea de obra de arte absoluta. La

---

<sup>6</sup> Incluido en Lacoue-Labarthe y Nancy (2012).

<sup>7</sup> Aquí nos guiamos por la lectura de Sonderegger (2010, pp. 145 y ss.) y Menke (2014, 108 y 109).

descomposición de la obra que producen la crítica y la ironía disuelve la obra de arte en “su eterno e indestructible ser” que representa la Idea del arte (p. 85).

Precisamente es en este punto en donde la interpretación adorniana del concepto de aura artística encuentra su diferencia. Pues el concepto de aura estética en la teoría social del arte de Adorno funciona como una categoría correctiva de las utopías estéticas neorrománticas que aspiran a disolver las diferencias de la razón en una idea metafísica. No solamente lo cuestiona en la categoría wagneriana de *Gesamtkunstwerk* sino que, también, lo critica en el programa de las vanguardias históricas, más allá de la impotencia de la promesa de los “revolucionarios movimientos artísticos de 1910” (Adorno, 2004, p. 9).

Teniendo esto en claro no tiene que sorprender que Adorno desarrolle, como mencionábamos más arriba, un aspecto del concepto de aura artística a partir de la noción de trascendencia estética, la que remite al concepto de espíritu estético (p. 122). Es admisible decir que en la práctica este acto de recuperación se realiza en *Teoría estética* aporéticamente. A la vez que se justifica este acto por su necesidad con el fin de fundamentar la diferencia indisoluble del arte, se desmiente también, y de forma no menos explícita, como un gesto teórico que, a la vista de las distintas expresiones fantasmagóricas de la ideología estética, resulta injustificable.

La ideología estética de la fantasmagoría cultural consiste en que esta oculta su proceso de producción y aparece como inmediato. Sin embargo, afirmaciones como la siguiente proporcionan elementos para difuminar la línea de demarcación entre este concepto y el de aura: “A la vista del contenido, el aspecto técnico solo es uno más; ninguna obra de arte se reduce al conjunto de sus momentos técnicos”. Por tanto, el riesgo fantasmagórico no es una recaída que le sucede al arte, como si dijésemos, desde afuera. Si el concepto de aura se identificaba con la visibilidad de la marca temporal en el fenómeno artístico, temporalidad que procede de su relación de antagonismo con los materiales artísticos, ahora la categoría de aura presentaría una dimensión de trascendencia estética que precisamente niega la finitud que parecía expresar la imagen de la huella. Sin embargo lo que cabría agregar inmediatamente a este tipo de afirmaciones que enfatizan de manera positiva el *más*, la aparición del espíritu, es su carácter transitorio –aunque no por ello menos importante– en un proceso dialéctico en el que Adorno se ocupa de demostrar el proceso de su negación al interior de la procesualidad que define a la obra de arte.

En la recusación a la categoría de aura estética que Adorno identifica en “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica” y en el programa neorromántico de una Idea del arte absoluto, Adorno descubre una peligrosa y secreta afinidad con los efectos desartificadores de la industria cultural y sus corolarios de reproducción social. Tanto la celebración optimista de las nuevas tecnologías de difusión como la negación abstracta del sentido estético en algunas interpretaciones vanguardistas del arte, recaen en la misma

consecuencia: determinan unilateralmente el doble carácter de la obra de arte, que sean signo y cosa al mismo tiempo, borrándose así la diferencia estética. Cuando esto ocurre, los rechazos definitivos a la categoría de aura artística culminan en una confusión entre la materialidad significativa, producto de los intentos siempre fallidos de estructuración estética, y la literalidad bárbara de las formas actuales de dominación social.

La alergia al aura, a la que hoy no se puede sustraer ningún arte, va unida a la irrupción de la inhumanidad. Esa cosificación reciente, la regresión de las obras de arte a la literalidad bárbara de lo que sucede estéticamente, y la culpa fantasmagórica están entrelazadas de manera inextricable (...) Lo legítimo en la rebelión contra la apariencia en tanto que ilusión y lo ilusorio en esa rebelión (...) van unidos (Adorno, 2004, p. 142).

De este tipo de constataciones se desprende el singular proyecto adorniano de “salvar las apariencias”. Precisamente porque las pretensiones infinitas que nutrían la categoría clasicista de apariencia estética se habían vuelto irrealizables ante la crítica radical de la modernidad estética Adorno plantea la necesidad de un rescate de las promesas contenidas en el esteticismo con el fin de impedir que la fantasmagoría cultural se apropie de aquella crítica legítima. Ese rescate es posibilitado por el impulso que aparece como exigencia aurática frente a la historia de las parodias de su superación de una fantasmagoría cultural que refuerza “la realidad absoluta de lo irreal” (Adorno, 2008, p. 86).

### 3. CONCLUSIONES

Ante ambos veredictos sobre el aura Adorno descubre una nueva forma de experiencia en el arte signada por la negatividad. Frente a la crisis del arte, por lo menos desde el complejo de categorías de la estética idealista y del canon clasicista, la revisión del concepto de aura no puede pensarse de forma restaurativa. Ella debe concebirse sólo a partir de un concepto de obra fragmentada, en la que no se oculte que el fragmento –parte de la obra– se resiste a ella (Adorno, 2004, p. 68).

Si el aura era la aparición aquí y ahora de un *más*, de una imagen, esa aparición bajo las condiciones actuales sólo puede concebirse como el resultado de una prohibición en la que ya no se permite afirmar sentido alguno: “Las imágenes estéticas se encuentran bajo la prohibición de las imágenes” (p. 144). De este modo, Adorno enfatizará el otro lado de la definición benjaminiana de aura, esto es: la idea de una distancia incondicionada del objeto. La prohibición de las imágenes, el enmudecimiento de la obra, expresa aquella crítica distanciadora con respecto a los esquemas de acción e interpretación sacralizados por la industria cultural y, junto con ellos, con respecto a la satisfacción compensatoria de necesidades incumplidas que ella procura. Las

presentaciones en imágenes estéticas hacen visible una distancia inagotable del objeto que aparece, en los que el signo estético siempre se evidencia quebrado por un resto de materialidad que lo excede. Las imágenes que produce el objeto estético descubren sus indisolubles conflictos internos entre lo próximo de lo familiar y lo distante del objeto.

Aquí es precisamente cuando Adorno vuelve a hacer hincapié en la distinción entre fantasmagoría y aura. Pues al resignificar al concepto estético de aura desde aquella prohibición –de la que Beckett y Kafka aparecen como claros ejemplos– no se nos hace difícil comprender que la reactualización del valor cultural, tal como lo entendía Benjamin, solo puede entenderse como una interpretación fantasmagórica del aura artística. La fantasmagoría produce una inversión en la que el valor de exhibición aparece ante el público como valor cultural. Y la actitud de pasividad y contemplación que observaba en los rituales mágicos y en la devoción hacia las imágenes religiosas terminan adoptándose frente a las mercancías culturales (Adorno, 1966, p. 32). Contra ella el arte debe, como la laboriosa tejedora Penélope, configurar estéticamente la disolución de su apariencia de sentido, señalando en su unidad las tensiones irresolubles que la desmienten.

#### OBRAS CITADAS

- Adorno, Theodor (2008). *Monografías musicales*. Madrid: Akal.
- (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- (1966). *Disonancias*, Madrid: Rialp.
- Adorno, Theodor y Benjamin, Walter (1998). *Correspondencia 1928-1940*. Madrid: Trotta.
- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max (1998). *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta.
- Benjamin, Andrew (1991). *Art, Mimesis and the Avant-Garde*. London: Routledge.
- Benjamin, Walter (2006). “El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán”, *Obras*, libro I, vol. 1. Madrid: Abada.
- (1989a). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- (1989b). “Experiencia y pobreza”, *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Blanchot, Maurice (1976). *La risa de los dioses*. Madrid: Taurus, 1976.
- Collingwood-Selby, Elizabeth (2009). “Liquidación del aura”, *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Habermas, Jürgen (1987). *Teoría de la acción comunicativa I*. Madrid: Taurus.
- Hansen, Miriam (2008). “Benjamin’s Aura”, *Critical Inquiry* 34, 336-375.
- (1987). “Benjamin, Cinema and Experience”, *New German Critique*, 40, 179-224.
- Hegel, Georg W. F. (2009) *Fenomenología del espíritu*. Edición y Traducción de Manuel Jiménez Redondo. Valencia: Pre-Textos.

- Lacoue-Labarthe, Philippe y Nancy, Jean-Luc (2012). *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Menke, Christoph (2014). *Estética y negatividad*. México: FCE.
- Prestifilippo, Agustín L. (2010). “El pliegue fantasmagórico de la industria cultural”, *Sociedad Hoy* 18, 9-25.
- Schwarzöck, Silvia (2013). “La estética no burguesa”, en: Adorno, Theodor, *Estética (1958/59)*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Sonderegger, Ruth (2010). *Für eine Ästhetik des Spiels*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Wellmer, Albrecht (2013). *Líneas de fuga de la modernidad*. México: FCE.