

Volver a hablar de aura. Algunas consideraciones metodológicas

Cecilia Bettoni

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

cecilia.bettoni@gmail.com

Resumen: Este artículo parte de la premisa de que la elaboración del concepto de aura ha dependido sustancialmente de las formulaciones expresadas por Walter Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Dado este sesgo infligido por la teoría del arte, proponemos expandir los rendimientos que este concepto puede alcanzar hoy, para lo que emprendemos una rehabilitación que busca inscribirlo en otro marco epistemológico: el de la experiencia. Con miras a este objetivo, revisamos una serie de consideraciones metodológicas referentes a la interpretación del concepto de aura, al tiempo que proponemos una lectura crítica que vincula distintos ensayos de Walter Benjamin en torno a esta noción.

Palabras claves: aura, experiencia, teoría del arte, percepción, narrador.

Aura revisited. Some methodological considerations

Abstract: This article’s premise is that the concept of aura has been developed substantially on the basis of Walter Benjamin’s statements in the essay “The Work of Art in the Age of its Mechanical Reproducibility”. Given this bias inflicted by the art theory’s preeminence, we propose to expand the concept’s possibilities through a rehabilitation that seeks to incorporate it to a wider epistemological frame: i.e. experience. To achieve this, we review a cluster of methodological considerations regarding the notion of aura, and propose a critical approach that links different essays written by Benjamin to this concept.

Keywords: aura, experience, art theory, perception, storyteller.

Parler d'aura. Quelques considérations méthodologiques

Résumé: Cet article part du principe que le développement du concept d'aura a dépendu notamment des formulations proposées par Walter Benjamin dans "L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique". Étant donné ce biais infligé para les usages de théorie de l'art, nous proposons d'élargir les possibilités que ce concept peut atteindre aujourd'hui. Pour cela, nous entreprenons une réhabilitation qui a pour but inscrire le concept dans une catégorie épistémologique différente: celle de l'expérience. En ce sens, nous analysons une série de considérations méthodologiques concernant la notion d'aura, et nous proposons une approche critique qui intègre divers essais écrits par Benjamin autour de ce concept.

Mots clés: aura, expérience, théorie de l'art, perception, narrateur.

I. Observaciones iniciales

La elaboración del concepto de aura en Benjamin ha tomado del ensayo "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" sus determinaciones fundamentales. Este privilegio no sólo se debe a que aquí encontramos su definición más citada, sino también a que el texto de 1936 toca particularmente a la obra de arte, objeto al que habitualmente se asocia la noción de aura. Esta atomización del concepto producto de su anexión por parte de la teoría del arte, implica al menos dos consecuencias relevantes en términos de los rendimientos que de él pueden obtenerse. La primera es que se considera el aura como una cualidad de ciertos objetos –las obras de arte–, pasándose por alto que ella se aproxima más, como veremos, a una *condición de posibilidad*. De este aparejamiento del aura y la obra de arte se deduce luego una separación entre aquellas obras de arte que poseerían un aura y aquellas que no, separación que supone un tiempo continuo que puede ser limpiamente cortado en dos por el advenimiento de las técnicas de reproducción masiva, quedando de un lado las obras de arte culturales –término identificado generalmente y sin mayores preámbulos con la religión– y, del otro, las obras de arte secularizadas o modernas. Así relatado el argumento, podemos luego

añadir que una cantidad importante de interpretaciones se ha dedicado a apostar de qué lado se encontraba, en definitiva, Benjamin: si era un nostálgico cuya obra debía leerse en términos del duelo por la liquidación del aura, o un revolucionario que celebraba esta misma liquidación como un salto cualitativo hacia la consumación de las fuerzas productivas en la historia.

La segunda consecuencia de la vinculación constitutiva entre aura y obra de arte es que la elaboración del concepto en otros ensayos escritos por Benjamin en la misma época, ha tendido a supeditarse a esta formulación primaria –tenida incluso por definitiva–, si es que derechamente no ha pasado desapercibida, lo que ha desencadenado no sólo una reducción de los horizontes interpretativos del concepto al punto de su banalización. En este sentido, nos parece necesario intentar una rehabilitación del concepto de aura en la obra de Walter Benjamin, con el objeto de medir sus posibles rendimientos en lo que toca a ciertos problemas de la visualidad contemporánea. Esta rehabilitación supone reconfigurar el concepto en un marco epistemológico distinto del de la teoría del arte, a saber, el de la experiencia, para lo cual ofrezco a continuación una serie de consideraciones metodológicas.

II. Lecturas canónicas del concepto de aura

En líneas generales, el *compte-rendu* del concepto de aura ha sido emprendido desde el campo de la estética, y esto en estrecha vinculación con la teoría del arte, al punto que ha sido virtualmente anexado por ella. Así sucede, por ejemplo, con el análisis que Peter Bürger emprende en *Teoría de la vanguardia*, texto que destina los usos del concepto de aura casi exclusivamente a la teoría del arte. La sección “Benjamin y la discusión en torno a una teoría del arte” ofrece una lectura operativa del concepto, partiendo del hecho que Benjamin habría propuesto en el ensayo sobre la reproductibilidad una teoría general del arte. Ya el primer párrafo acota tendenciosamente la cuestión, al señalar que en dicho ensayo “Walter Benjamin reveló los cambios determinantes que el arte experimentó a principios del siglo XX con el concepto de pérdida del aura, y los explica, fundamentalmente, a partir del desarrollo que sufrió la reproducción técnica” (Bürger, 2009, p. 39). Esta breve introducción,

que parece correcta en cuanto al argumento del ensayo, presenta tres aseveraciones equívocas: primero, sugiere que Benjamin intenta periodizar distintos estadios del arte en función de la categoría de aura, identificando un arte aurático y un arte no-aurático; segundo, sentencia una pérdida del aura –cuando Benjamin se refiere más bien a una aura “dañada”, “evanescente” o “en retirada”–; tercero, apareja la periodización del arte con ciertos aspectos del desarrollo de la técnica, esbozando nuevamente un tránsito evolutivo. A esto se suma que Bürger, casi inmediatamente, adoptará la definición del aura como “manifestación única de una lejanía, por más cerca que pueda estar”, sin proveer una explicación o exégesis de tal definición, menos una puesta en contexto. Es más, Bürger refiere inmediatamente la cuestión del aura a lo sacro-ritual, desde una perspectiva menos cultural que derechamente religiosa, cuestión que le impide entrever que lo ritual no es en Benjamin –al menos, no exclusivamente– lo sagrado. Por otro lado, Bürger considera problemática la importancia que Benjamin atribuye a la técnica dentro de la empresa emancipadora, en tanto “[U]na emancipación lograda por medio de la evolución natural sería lo contrario de la emancipación” (p. 42). En este sentido, Bürger considera más decisiva la intencionalidad del artista/autor que el modo en que la técnica va condicionando la práctica artística (y explica que Benjamin, como tantos otros intelectuales de la época, no habría sino sucumbido a un entusiasmo excesivo por la técnica). Así y todo, Bürger reconoce en Benjamin el develamiento de una determinación formal del arte, particularmente en su comprensión historizante de las formas de percepción. Sin embargo, no consigue vincular esto último con su propia pretensión de análisis de la institucionalidad del arte, que pone en juego la producción, circulación y recepción de las obras de arte. Esto se debe, creo, a que no consigue hacer salir el aura del marco impuesto por la perspectiva de la teoría del arte, lo que le impide comprenderla en los términos experienciales que aquí me interesa poner de relieve.

Algo similar ocurre en el caso de Theodor Adorno. La polémica sobre Adorno y el legado de Benjamin es de larga data y ha sido objeto de numerosos comentarios, particularmente en lo que respecta al rol de Adorno como editor de la obra de Benjamin. Sin embargo, lo que me interesa en esta ocasión es el hecho que Adorno rara vez consigue leer el concepto de aura fuera del ensayo sobre la repro-

ductibilidad técnica. Prueba de ello es que prácticamente todas las menciones que hace del concepto en su *Teoría estética*, operan dentro de ese marco. Lo que a Adorno le interesa –y ese es uno de los puntos en discusión en el intercambio epistolar alrededor del ensayo sobre la obra de arte– es la falta de consideración de Benjamin para con el “arte autónomo”, tan caro a Adorno, y la elección, en su lugar, del cine como práctica artístico-política –a su vez, una práctica que para Adorno estaba siempre al borde de ser instrumentalizada por el fascismo. Sin embargo, quien pecaría de instrumentalización es el mismo Adorno, al clausurar voluntariamente toda referencia al concepto de aura por fuera del ensayo de la obra de arte, o en un tono distinto a lo que este ensayo dice acerca del aura. Así, por ejemplo, cuando se refiere a la elaboración del concepto de aura en el ensayo sobre Baudelaire, sólo tocará la afirmación de Benjamin según la cual la poesía de Baudelaire carece de aura en el sentido mentado por el texto sobre la reproductibilidad (2004, p. 119), sin adentrarse en las modulaciones que la obra y la época de Baudelaire infligen en el concepto que aquí nos ocupa. En otras palabras, al querer definir el concepto de aura exclusivamente con los aportes del ensayo sobre la obra de arte, Adorno obtiene un concepto parcializado, al amaño de su propia *Teoría estética*, pero que está lejos de “hacer justicia” a los matices que Benjamin trama en otros lugares de su obra. Por ejemplo, Adorno señala en los paralipómenos de la *Teoría estética* que “La definición de Benjamin del aura dio con este momento intraestético, pero lo atribuyó a un estadio pasado y lo declaró inválido para el estadio presente de la reproductibilidad técnica” (p. 411), afirmación que está en línea con la periodización evolutiva identificada también por Peter Bürger. Del mismo modo, la referencia de Benjamin a un aura de los objetos naturales es considerada por Adorno como mera ilustración del aura de los objetos históricos, careciendo en sí misma de cualquier valor. En este sentido, si el aura está emparentada con la “atmósfera” –vinculación a partir de la cual se podrían articular de manera orgánica prácticamente todas las definiciones del aura en la obra de Benjamin–, esta es, para Adorno, exclusivamente la “atmósfera de la obra de arte” –motivo por el cual la articulación de los distintos momentos del aura necesariamente falla en la lectura adorniana (2013, pp. 101-103).

El sesgo que estos usos filosóficos del concepto de aura imprimen en la lectura de algunos comentaristas ha sido notorio. En esta línea, Susan Buck-Morss atribuirá a Benjamin en *Origen de la dialéctica negativa* una “esquizofrenia intelectual” que exasperaba a Adorno. Este es otro lugar común en los estudios interpretativos de Benjamin, que pretende sistematizar la diversidad de su pensamiento buscando oposiciones aparentes y generando falsos debates al respecto. Así, por ejemplo, dirá Buck-Morss que los textos de Benjamin exhiben una notoria dificultad para integrar dialécticamente los dos polos de su pensamiento –el mesiánico y el marxista– (2011, p. 339), y que Adorno hizo suya la misión de salvar a Benjamin de su propia dualidad intelectual –misión que, dirán algunos, se tomó demasiado en serio, aprovechando su posición como administrador del legado de Benjamin. En este mismo sentido, para explicar el hecho que Benjamin escribiera textos aparentemente contradictorios en períodos breves de tiempo (por ejemplo, el ensayo sobre la reproductibilidad y “El narrador”, redactados el mismo año), algunos autores –entre los que se cuentan la misma Buck-Morss– han consensuado la existencia de una dicotomía constitutiva del pensamiento benjaminiano, según la cual tendríamos un Benjamin melancólico, que llora la pérdida del aura y lo que ella implica, y otro revolucionario, que celebra las posibilidades que esta pérdida implica. De ahí que Susan Buck-Morss pueda afirmar, al reseñar el ensayo sobre la reproductibilidad técnica, que la liquidación del aura tiene un valor positivo para Benjamin, y que el cine es más propicio a la revolución que otras prácticas artísticas porque es menos aurático (p. 349).

Pareciera, en suma, que sólo podemos hablar del aura cuando nos referimos a obras de arte. Sin embargo, el mismo Benjamin parece haberse adelantado a los efectos que esta atomización supondría, al situar su trabajo bajo la siguiente premisa, en uno de los numerosos currículos que redactó:

Tal como Benedetto Croce ha abierto un camino hacia la obra de arte concreta y singular arruinando la doctrina de las formas artísticas, hasta ahora todos mis esfuerzos han tendido a labrar un camino hacia la obra de arte arruinando la doctrina del arte como dominio específico. Su intención programática común consiste en estimular el proceso de integración de la ciencia que socava la seg-

mentación de las disciplinas, característica del concepto de ciencia del siglo pasado, gracias a un análisis de la obra de arte que reconoce en ella una expresión íntegra de las tendencias religiosas, metafísicas, políticas y económicas de una época y que no se deja, bajo ningún aspecto, reducir a la noción de dominio (2011, p. 31).

Allí donde la corriente propugna una borradura de la frontera entre las prácticas artísticas y la experiencia humana, una rehabilitación del concepto de aura, que permita recuperarlo de la banalización en que se haya sumido, cobra toda su pertinencia.

Definiré, pues, como hipótesis que si el aura puede justificadamente probarse no como categoría estética sino como categoría general de la experiencia, entonces podrán extraerse de ella nuevos rendimientos en el mismo campo de la teoría del arte. En otras palabras, dar al concepto de aura otro marco epistemológico permitirá evaluar más certeramente o incluso repensar las consecuencias que su evanescencia tuvo y sigue teniendo para el arte.

III. Algunas advertencias y directrices metodológicas

Varias son las lecturas contemporáneas que intentan pensar la cuestión del aura fuera de este marco impuesto por la teoría del arte.

Una de las más importantes, en términos de su sostenida insistencia, es la de Georges Didi-Huberman, para quien la decadencia que Benjamin atribuye al aura no constituye su desaparición, sino más bien su declinación, entendida en el sentido latino (*declinare*) como rodeo, inclinación, desviación, inflexión (2006, p. 332). Didi-Huberman se esfuerza por reinstalar la cuestión del aura allí donde la teoría del arte la ha clausurado: la escena moderna y contemporánea. Para ello, el historiador francés propondrá que “la decadencia del aura supone –implica, desliza por debajo, envuelve, sobreentiende, pliega a su manera– el aura en tanto que fenómeno originario de la imagen [...] El aura hace sistema con su propia decadencia” (p. 334). En este sentido, nunca podemos hablar de ella como cosa juzgada –tentación a la que la teoría del arte, dada la especificidad de su discurso, cede constantemente: decretar el fin o la muerte de una cosa significa transformarla en algo caduco y cerrado, un todo administrable a voluntad. Por el contrario, habría que pensar el aura “en el orden de

la reminiscencia” (p. 335), es decir, vinculada ante todo a la memoria, la supervivencia y el anacronismo. Las tesis de Didi-Huberman contribuyen a nuestra hipótesis en tanto sitúan la cuestión del aura en un plano antropológico, preparando así el terreno para el levantamiento de una lectura del aura como condición de experiencia. Por otra parte, el trabajo de Didi-Huberman es rico en consideraciones metodológicas respecto de un análisis correcto de la cuestión del aura. “La doble distancia”, un capítulo de *Lo que vemos, lo que nos mira*, avanza en esta dirección al señalar la necesidad de secularizar el aura, es decir, “refutar [...] la anejióon abusiva de la aparición al mundo religioso de la epifanía” (2011, p. 102). Para el historiador francés, la vinculación que Benjamin hace del aura con el arte sacro no es sino un modo de tematizar el componente cultural que informa su experiencia. Hacer de esta vinculación la única forma válida de su presentación deja fuera necesariamente una serie de modulaciones de lo cultural que el mismo Benjamin ofrecerá en textos posteriores (particularmente, la idea de las *correspondances* en Baudelaire o de la *mémoire involontaire* en Proust). Del mismo modo, señala Didi-Huberman, el factor de distancia que opera dialécticamente con la cercanía en la definición que Benjamin suministra del aura en “La obra de arte...”, no puede atribuirse de manera exclusiva a lo divino, sino que en todo momento debe el lector tener presente que esta relación es un “predicado histórico o antropológico”, un “caso” que sirve a modo de ejemplo y no el tema del aura por excelencia.

Otra aproximación relevante es el trabajo de Miriam Bratu Hansen, cuyo artículo “Benjamin’s Aura” ofrece una revisión de los problemas que el marco del ensayo sobre la reproductibilidad técnica ha supuesto para la interpretación de la noción de aura. Así, Hansen recordará que las primeras menciones respecto al aura se encuentran en los protocolos de experimentación con hachís (cuestión que Susan Buck-Morss también nota en *Origen de la dialéctica negativa*, aunque sin concederle mayor importancia). En estos protocolos, Benjamin señala que “el aura genuina aparece en todas las cosas y no sólo en cierto tipo de cosas, como cree la gente” (2008, p. 336), lo que en retrospectiva bien puede constituir una advertencia contra lecturas atomizadoras como las ya mencionadas. Si bien Hansen reconoce que Benjamin sólo podía hacer entrar la noción de aura en el debate marxista deslindándola de toda referencia mística y reinscribiéndola en la esfera estética, es justa-

mente ese campo semántico y epistemológico (el campo antropológico, mnemónico, visionario) el que cobra más relevancia a la hora de pensar otra clase de problemas, como el de las condiciones de posibilidad de la experiencia. Así, al releer el ensayo sobre la fotografía, la autora pondrá que el aura “no es una propiedad inherente a personas u objetos, sino que toca al medio de la percepción, refiriendo a una estructura de la visión específica” (p. 342). Benjamin no utiliza el concepto de medio como lo haría McLuhan; más bien, señala Hansen, éste procede de un uso filosófico más antiguo que hace referencia a una sustancia o agente intermedio que configura sentido. Por otra parte, el aura como medio de percepción sólo se volvería visible sobre la base de la reproducción tecnológica, particularmente con la fotografía. La idea de que el rostro fotografiado nos devuelve la mirada es una de las formas típicas de la experiencia aurática. Es aquí donde el ensayo sobre la fotografía se emparenta con “Sobre algunos temas en Baudelaire”, cuya definición más pregnante del concepto de aura dice que “advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de mirar” (2010, pp. 50-51). Justo antes Benjamin ha explicado que “la experiencia del aura reposa [...] sobre la transferencia de una reacción normal en la sociedad humana a la relación de lo inanimado o de la naturaleza con el hombre”, en tanto “en la mirada se halla implícita la espera de ser recompensada por aquello hacia lo que se dirige” (p. 50). Hansen recuerda oportunamente que “la imagen del observador/observado es un tipo de la poesía romántica temprana [...], así como del pensamiento fenomenológico, psicoanalítico y metapsicológico” (2008, p. 345), y que en general implica la experiencia de un objeto, otrora familiar, como extraño y heterónimo, confrontando al sujeto con un extrañamiento fundamental en y de sí mismo. Esta experiencia viene a reafirmar la hipótesis antropológica del aura no sólo en Hansen, sino también en Didi-Huberman.

Para Catherine Perret, autora de *Walter Benjamin sans destin*, la discusión respecto del aura ha sido permeada por una serie de “falsos debates en torno a la pretendida ambigüedad del concepto” (2007, p. 118). El concepto de aura, explica, no es tanto ambiguo como multiforme. Que Benjamin multiplique sus definiciones en distintos lugares de su obra, dice relación justamente con esta fluidez o mutabilidad propia del concepto que, según la constelación a la que se integre, opera de distinta forma y con distinto significado. Más que un concepto, señala Perret, “el aura es una sorprendente máquina

de pensamiento, también una máquina destructiva, destinada a desmantelar la falsa identidad del concepto para propiciar una comprensión morfológica y dinámica del fenómeno” (p. 118). Esta máquina de pensamiento supone al menos tres acepciones de la palabra, todas las cuales remiten, en último trámite, a la caducidad de la experiencia. Ya sea como experiencia precrítica de la humanidad, como mecanismo de compensación de la pérdida de esta experiencia precrítica mediante su transfiguración en la obra de arte –su autenticidad o sacralidad–, o como pulsión de deseo, emprender su análisis supone también preguntarse qué entiende Benjamin por experiencia (en el sentido de *Erfahrung*, principalmente). El aura, dice Perret, es experiencia en el sentido más estricto del término: instala entre sujeto y objeto una relación contraria a la fusión que aboliría lejanía y cercanía: “experiencia positiva de la separación, ella subvierte la experiencia mimética alienada, esa proyección mórbida en la que el sujeto se extravía” (p. 121). Sirviéndose de la definición de aura elaborada en el ensayo sobre la fotografía –y particularmente de ese fragmento omitido en el ensayo sobre la reproductibilidad: “hasta que el momento o la hora llegan a formar parte de su aparición” (Benjamin, 2008, p. 40)–, Perret levantará la hipótesis de que “el aura es en primer término esa experiencia en el curso de la cual yo tomo conciencia de que es el tiempo el que teje la representación” (p. 121). En efecto, dice, la definición suministrada por Benjamin distingue muy sutilmente la aparición de la aparición única, siendo esta última la que se inscribe en el tiempo, siendo a su vez inscripción del tiempo mismo. El sujeto que contempla un paisaje lo captura fotográficamente: toma una imagen como se toma una fotografía, y hace de ello una aparición única. No se mira un paisaje, sino que se fabrica una imagen y con ello, tácitamente, un recuerdo. La imagen tomada es esencialmente memorable, pero también esencialmente reproducible en tanto disponible como imagen. Me parece que las especulaciones de Perret son válidas salvo aquí. Y es que en Benjamin la memoria, sobre todo considerando la clave proustiana que tiñe su elaboración, no opera a voluntad. El sujeto no puede disponer de la imagen-memoria que “se toma” en la experiencia aurática, pues, como explica Benjamin en el ensayo sobre Baudelaire, hay en la rememoración un componente azaroso que no puede ser administrado de manera consciente. La tesis que abisma el aura en la reproductibilidad, haciendo de ésta un

momento constitutivo de aquella, es ingeniosa pero no satisface del todo. No obstante, Perret ha dado con una cuestión esencial, a saber, que la experiencia aurática permite aprehender el modo en que el tiempo moldea la representación, haciendo de la imagen una medida de tiempo:

Son auráticas aquellas imágenes en las que la función unificadora de la representación se torna visible súbitamente, es decir cuando la representación del tiempo en que se incuba la representación aparece en y por sí misma. Lo que se ve de golpe, con desfase, en estas fotografías, es el modo en que la imagen se mide con la eternidad, mientras que la reproducción se mide con lo efímero. El aura es ese efecto de síncope, ese vértigo de una representación atravesada por el tiempo (pp. 125-126)

Perret concluye el momento de su lectura que aquí nos interesa, insistiendo en que el aura no es en absoluto un fenómeno histórico, sino una estructura general de la representación que se encuentra en un proceso de constante colapso sobre sí misma.

Otra perspectiva relevante es la que aporta Samuel Weber en el ensayo “Mass Mediauras: on Art, Aura, and Media in the work of Walter Benjamin”, quien también sitúa la declinación del aura en un plano más amplio que el estético. Weber no olvida que para Benjamin, esta declinación –para la cual ni fenómeno, ni evento, ni proceso son términos completamente adecuados– constituye ante todo una “violenta sacudida de lo que es transmitido: la sacudida de la tradición que es el reverso de la crisis y renovación actuales de la humanidad” (Benjamin, 2012, p. 55), la cual opera como una especie de shock histórico. En sintonía con Didi-Huberman, Weber también reconoce “el hecho que el aura, a pesar de su marchitación, su dilapidación y su declinamiento, ninguna desaparece por completo” (1996, pp. 35-36). Todo lo contrario: si el aura puede reemerger en la época de la reproducibilidad técnica, es porque ella se constituye esencialmente como apariencia o aparición de una separación irreductible. Su signo es el distanciamiento (*détachment*), fenómeno, evento o proceso liminar en la relación sujeto-objeto que Weber identifica como propia de la experiencia aurática.

Diarmuid Costello constata en “Rostro, aura, fotografía. Releer a Benjamin hoy”, que la recepción de la obra de Benjamin, particularmente en los Estados Unidos, fue circunscrita al campo de la teoría del arte, cobrando primacía los ensayos sobre la fotografía y la reproductibilidad. Esta delimitación inicial, sugiere Costello, infligió específicamente al concepto de aura una distorsión semántica y operativa a la que todavía no ha sido enteramente capaz de sobreponerse. Consecuencia de esto, explica el autor, es su uso en “debates localizados acerca de los respectivos valores de la fotografía y la pintura, debates en los cuales la obra de Benjamin es invocada para valorizar el carácter radical de la primera por sobre el conservadurismo de la segunda” (2010, p. 100). Este ejercicio de enfoque deja fuera de campo una serie de consideraciones generales respecto de la cuestión del aura, en especial la vinculación que Benjamin establece entre su declinamiento y la evanescencia de cierta categoría general de la experiencia, así como las repercusiones éticas que esto último implica. Mérito del trabajo de Costello, es leer el ensayo sobre la fotografía como unidad en sí mismo, y no sólo como prefiguración o *work-in-progress* del ensayo sobre la reproductibilidad técnica, ejercicio que le permite deslindar un significado del concepto de aura enteramente distinto del elaborado en el ensayo de 1936 y muy cercano a las consideraciones de Miriam Hansen ya referidas, particularmente en lo que toca a la idea del aura como medio de la percepción. Igualmente, Costello tiende un arco entre el ensayo sobre la fotografía y el Baudelaire, vector que está presente en prácticamente todos los autores cuyo enfoque solidariza con nuestra propuesta. Este arco delimita a su vez una hipótesis que considero clave:

Para Benjamin, la cuestión fundamental no es que un “aura” pueda predicarse de algunos objetos (pinturas) pero no de otros (fotografías), sino que hay una categoría fundamental de la experiencia, la memoria y la percepción que impregna las posibilidades humanas de enfrentarse al mundo, a los demás y a las obras de arte de manera más general, y que tal categoría se encuentra en proceso de desvanecerse (p. 101).

Para Costello, que Benjamin formule una de las primeras definiciones del aura en términos que responden a una aproximación kantiana a las formas de intuición (“tejido peculiar de espacio y tiempo”), es

señal de hasta qué punto ella está tramada con la de estructura de la experiencia (p. 114). Que el aura ponga en juego una categoría general de la experiencia no significa que ponga en juego una serie de contenidos de experiencia. Más bien, Costello apunta a que es el modo en que hacemos experiencia lo que está en declive, y no un conjunto de experiencias históricas particulares. En este sentido, las formas culturales a las que el aura está ligada no pueden situarse en un determinado período o época histórica, y no pueden, por tanto, considerarse extintas: “separar los comentarios de Benjamin sobre los orígenes del arte en el culto de sus afirmaciones más generales acerca de la estructura cambiante de la experiencia es lo que conduce a las interpretaciones más superficiales y reduccionistas de Benjamin en el mundo del arte” (p. 116). Me parece que es en este sentido que Didi-Huberman afirma, junto con Catherine Perret, que la discusión en torno a la posición de Benjamin respecto del aura (en cualquiera de sus tematizaciones: melancólica/liquidacionista, doliente/celebratoria, mesiánica/marxista) es una discusión de antemano falsa. Quienes especulan sobre estas tomas de partido han sido, en general, mucho menos cautelosos de lo que fue el propio Benjamin al respecto.

IV. Hacia un concepto rehabilitado de aura

Tenidas en cuenta las consideraciones detalladas en el apartado anterior, quisiera avanzar algunas hipótesis sobre lo que efectivamente designa el concepto de aura. Valga, para ello, recordar que la definición “canónica” del aura, consignada en el ensayo sobre la reproductibilidad, ya figura en “Pequeña historia de la fotografía”. En este ensayo, ella no es expresada como una cualidad inherente a ciertos objetos específicos, sino como condición de posibilidad de una forma particular de experiencia. En este sentido, cuando Benjamin sentencia en el texto de 1936 una pérdida del aura, no se está refiriendo a que ella haya sido evacuada de los objetos –las obras de arte, en particular, sobre las que versa este ensayo–, sino que está señalando que el aura en tanto efecto ya no puede ser percibida. Eso es, me parece, lo que se deja leer en las primeras páginas del ensayo sobre la fotografía, cuando Benjamin dice de los primeros retratos fotográficos que “la técnica más exacta puede conferir a sus productos un

valor mágico que una imagen pintada ya nunca tendrá para nosotros” (2008, p. 26).

La proposición no sólo da cuenta de un aura que acompañaría a las fotografías de comienzos de siglo, sino que pone el acento en el problema de la percepción al contrastar tales imágenes con aquellas propias de la pintura, y concluir que las últimas tuvieron un efecto –un valor, dice Benjamin–, pero que ya no lo tienen ni lo tendrán para nosotros. Más precisamente, las condiciones que hacían posible la experiencia del aura ya no estarían disponibles en la época de la reproductibilidad técnica.

“Sobre algunos temas en Baudelaire” retoma del ensayo sobre la fotografía un pensamiento del aura como poder de la mirada. Este poder es lo que Benjamin identifica como el “valor mágico” del que la técnica fotográfica puede dotar a sus imágenes, en el fragmento citado anteriormente, y que se complementa por estas palabras de Dauthen-dey consignadas en el mismo ensayo:

Al principio no nos atrevíamos a contemplar detenidamente las primeras imágenes que confeccionó [David Octavius Hill]. Nos daba miedo la nitidez de esos personajes y creíamos que sus pequeños rostros diminutos podían, desde la imagen, vernos a nosotros: tan desconcertante era el efecto de la nitidez insólita y de la insólita fidelidad a la naturaleza de las primeras imágenes de los daguerrotipos (p. 29).

Marco, de paso, que también aquí el acento está puesto sobre una efectividad particular de la mirada que infunde miedo –o más bien asombro– a sus espectadores.

Ahora bien, el texto sobre Baudelaire ofrece al comienzo del acápite XI una nueva definición del aura, que refiero aquí:

Si se definen las representaciones radicadas en la *mémoire involontaire*, que tienden a agruparse en torno a un objeto sensible, como el aura de ese objeto, el aura que rodea a un objeto sensible corresponde exactamente a la experiencia que se deposita como ejercicio en un objeto de uso” (2010, p. 48)

La estructura del aura como cúmulo de representaciones imantadas por un objeto particular, ya había sido elaborada en “El narrador”. En efecto, la estructura de la narración bien podría identificarse con ella punto por punto, por cuanto en la narración, de “la superposición de capas delgadas y transparentes... emerge de la estratificación de múltiples relatos sucesivos” (2008, p. 73). La comparación se vuelve más pertinente si consideramos las figuras de la temporalidad que utiliza Benjamin en los ensayos sobre Baudelaire y Leskov. En el primero, la estrella aparece como símbolo del deseo cumplido, y el deseo como corona de la experiencia. En el segundo, Benjamin utiliza el potencial germinativo de la semilla como metáfora de la secreta persistencia de la narración en el tiempo. Ambas figuras ponen en obra una modalidad de latencia que es también la del aura expresada como “manifestación de una lejanía”. Así como la estrella que cae precipita en la infinitud del espacio la infinitud del tiempo que ella arrastra (2010, p. 38), la semilla, “milenariamente encerrada en las cámaras de las pirámides al abrigo del aire” (2008, p. 70), es todavía capaz de desplegar su fruto.

El ensayo sobre Baudelaire traza un tercer vector para la elaboración del concepto de aura. Me refiero al siguiente pasaje, contenido también en el acápite XI:

Pero en la mirada se halla implícita la espera de ser recompensada por aquello a lo que se dirige. Si esta espera (que en el pensamiento puede asociarse igualmente bien a una mirada intencional de atención y a una mirada en el sentido literal de la palabra) se ve satisfecha, la mirada obtiene, en su plenitud, la experiencia del aura. ‘La perceptibilidad –dice Novalis– es una atención.’ La perceptibilidad de la que habla no es otra que la del aura. La experiencia del aura reposa por lo tanto sobre la transferencia de una reacción normal en la sociedad humana a la relación de lo inanimado o de la naturaleza con el hombre. Quien es mirado o se cree mirado levanta los ojos. Advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de mirar” (2010, pp. 50-51).

Este fragmento no sólo pone en perspectiva el concepto de aura, sino que también esclarece lo que Benjamin entiende por ámbito cultural, cuestión inseparable de las *correspondances* baudelairianas y la *mémoire involontaire* en Proust. El aura es aquí reasociada –ya lo

había sido en el ensayo sobre la fotografía– a un poder de la mirada que, como señala Matthew Rampley, es tanto aquella de las “*fôrets de symboles*” como la de “*À une passante*” (2000, p. 76). La experiencia del aura requiere pues una reciprocidad que “sólo es posible en el ámbito cultural” (Benjamin, 2010, p. 42). Dicha reciprocidad es posible porque, como bien afirma Tara Forrest, “el concepto de aura emerge como índice de una experiencia nacida de una relación no reificada entre el hombre y la naturaleza” (2005, p. 33).

Por otra parte, el fragmento también introduce como factor en la comprensión del concepto de aura una clase particular de atención, preocupación constante en los escritos de Benjamin. Como señala John McCole, “por debajo de la crisis política, él [Benjamin] percibió una conmoción epocal en la organización del *sensorium* humano, en la estructura misma de la percepción y la experiencia” (1993, p. 1), trastocamiento que tiene su correlato en la alteración del equilibrio entre distancia y lejanía que permite la experiencia contemplativa, y que introduce en lugar de esta contemplación una “recepción en la dispersión”, en la que Howard Eiland ingeniosamente distingue “la mera distracción y, digamos, una distracción productiva; entre la distracción como una desviación de la atención o como un abandonarse a la dispersión y la distracción como un estímulo para nuevas formas de percibir” (2010, p. 63).

Esta distracción es también analizada por Rodolphe Gasché, para quien el rechazo de la obra de arte como objeto, implícito en el declive del aura, impacta la constitución del individuo al punto que éste es incapaz de organizar de manera coherente los estímulos recibidos y sólo puede responder a estos de manera distraída (2000, p. 192).

El aburrimiento, que bien puede considerarse una modalidad específica de atención, es en “El narrador” el estado de ánimo propicio para la asimilación de las experiencias vehiculadas en la narración. Dicho estado de ánimo es fruto de un don –“el don de estar a la escucha” con el que Benjamin caracteriza a Kafka en una carta a Scholem-, que tiene como condición un olvido de sí, un vaciamiento que es también un hacer lugar a la experiencia.

Estos argumentos permiten sostener que el problema del aura no se acota al ensayo sobre la reproductibilidad técnica, ni se agota en él, y que cualquier estudio exhaustivo de la cuestión debe necesariamente

hacer entrar en el campo una serie de textos donde ella resuena en otras tonalidades, serie de la que los ensayos aquí referidos constituyen una sección importante pero no definitiva. Sea la nota dominante un poder de la mirada, un imán de la memoria o un vínculo primordial del hombre con la naturaleza, el aura ofrecerá mejores rendimientos siempre que se la estime como otra cosa que una manifestación atingente a obras de arte. Este estudio, que cobra ya los rasgos de una arqueología, supone por lo tanto pensar el aura no en términos de cualidad de un objeto particular, sino como condición de experiencia de tales objetos, los cuales no han de definirse necesariamente como obras de arte. Tal arqueología conduce a una eventual hipótesis secularizada del aura, que permitiría sopesar con mayor precisión los efectos de su persistente evanescencia en la configuración de la experiencia del mundo.

Referencias

- Adorno, Th. W. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Adorno, Th. W. (2013). *Estética 1958/59*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Benjamin, W. (2008). *El Narrador*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- _____ (2008). “Pequeña historia de la fotografía”. En *Sobre la fotografía*. Madrid: Pre-textos.
- _____ (2010). “Sobre algunos temas en Baudelaire”. En Benjamin, W. *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- _____ (2011). *Écrits autobiographiques*. Paris: Christian Bourgois.
- _____ (2012). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En Benjamin, W. *Obras*. (Libro I, volumen 2, 49-85). Madrid: Abada.
- Buck-Morss, S. (2011). *Origen de la dialéctica negativa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Bürger, P. (2009). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

- Costello, D. (2010). "Rostro, aura, fotografía. Releer a Benjamin hoy". En Uslenghi, A. (ed.) *Walter Benjamin. Culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Eiland, H. (2010). "Recepción en la dispersión". En Uslenghi, A. (ed.). *Walter Benjamin. Culturas de la Imagen* (53-74). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Forrest, T. (2005). "The Politics of Aura and Imagination in Benjamin's writings on Hashish". En Petersson, D. y Steinskog, E. (eds.) *Actualities of Aura. Twelve Studies of Walter Benjamin* (26-48). Svanesund: Nordic Summer University Press.
- Gasché, R. (2000). "Objective Diversions. On some Kantian Themes in Benjamin's the Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". En Benjamin, A. y Osborne, P. (eds.) *Walter Benjamin's Philosophy. Destruction & Experience* (180-201). Manchester: Clinamen Press.
- Hansen, M. (2008). Benjamin's Aura. En *Critical Inquiry*, 34, (2), 336-375.
- McCole, J. (1993). *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*. Ithaca: Cornell University Press.
- Perret, C. (2007). *Walter Benjamin sans destin*. Bruxelles: La Lettre Volée.
- Rampley, M. (2000). *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*. Wiesbaden: Harassowitz Verlag.
- Weber, S. (1996). "Mass Mediauras: on Art, Aura, and Media in the Work of Walter Benjamin". En Ferris, D. (Ed.) *Theoretical Questions* (27-49). Stanford: Stanford University Press.