



Doctorado en Filosofía
con mención en Estética y Teoría del Arte
Facultad de Artes
Universidad de Chile

La imagen latente

Walter Benjamin y la historia del arte

Cecilia Bettoni Piddo

Tesis para optar al grado de Doctora en Filosofía
Mención en Estética y Teoría del Arte

Profesor patrocinante
Pablo Oyarzún Robles

Santiago de Chile, marzo de 2017

Esta investigación fue realizada con una Beca de Doctorado Nacional otorgada por CONICYT (2009-2013), y forma parte del proyecto FONDECYT 1130609 a cargo de Pablo Oyarzún Robles

ÍNDICE

Agradecimientos.....	4
Resumen / Abstract.....	5
Introducción.....	7
Capítulo I – La constelación del aura.....	19
I.1. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.....	21
I.2. Pequeña historia de la fotografía.....	37
I.3. El narrador.....	45
I.4. Sobre algunos temas en Baudelaire.....	50
Capítulo II – Los avatares de la experiencia.....	62
II.1. El concepto de experiencia.....	66
II.2. El despliegue de la experiencia en Benjamin.....	73
II.3. La crisis de la experiencia.....	77
II.4. La crisis de la narración.....	82
II.5. La experiencia al contacto de la historia.....	90
II.6. El problema de la tradición.....	99
Capítulo III – El aura sitiada.....	109
III.1. El aura como mistificación.....	109
III.2. El aura como visualidad y la trama memoriosa de la imagen.....	114
III.3. El aura como experiencia y la trama temporal de la imagen.....	123
III.4. El aura como medio y la trama técnica de la imagen.....	129

III.5. El aura como categoría general de la experiencia y la trama	
ética de la imagen.....	136
III.6. El aura como evanescencia y la trama retrospectiva de la imagen.....	140
Capítulo IV – La imagen latente.....	152
IV.1. ¿No hay una historia del arte?	152
IV.2. La historia del arte como historia de profecías.....	156
IV.3. El giro copernicano de la visión histórica.....	162
IV.4. Un delicado modo experimental de proceder.....	167
IV.5. Del <i>punctum</i> a la imagen pensativa.....	173
IV.6. La imagen latente.....	185
Conclusiones.....	196
Bibliografía.....	204

Agradecimientos

Cada tesis es un periplo intelectual marcado por sus propios tiempos, desvíos y obsesiones. Esta, en particular, tuvo numerosos períodos de latencia, suscitados tanto por exigencias cotidianas que hacían escasos los días que podía dedicar a su escritura, como por infinitas vacilaciones respecto de la pertinencia del enfoque que escogí, y de la efectividad que éste podía tener sobre los temas abordados. Ciertamente estas dudas persisten todavía, especialmente en la sensación de que el asunto de esta tesis podría haberse tratado de otras maneras, recurriendo a otros materiales y tomando en consideración otros motivos.

Como sea, esta tesis ya tiene su punto final, y no me queda sino agradecer a quienes, de uno u otro modo, contribuyeron a que ello fuera posible. Mi gratitud a Pablo Oyarzún, quien acogió esta tesis en su proyecto Fondecyt «“El frágil ordenamiento del mundo”. Kleist y la crisis (de) Kant» cuando me hallaba en apuros que no viene al caso mencionar, y cuyas observaciones, especialmente en el último trecho, fueron decisivas para la identificación de los puntos ciegos de este trabajo.

De igual modo, quisiera señalar mi deuda con los profesores que tuve durante mi permanencia en este programa de Doctorado: Rodrigo Zúñiga, Andrés Claro, Sandra Accatino, David Johnson, Francisco de Undurraga, Carlos Contreras y Claudia Gutiérrez.

Agradezco también a la Comisión Nacional de Ciencia y Tecnología (CONICYT) por haber financiado los estudios que condujeron a esta investigación doctoral.

Mi gratitud, finalmente, a Alejandro Tapia, cuyo apoyo constante e irrestricto reafirmó mi confianza en momentos en que pensaba que este proceso nunca llegaría a (buen) puerto.

Resumen

La presente tesis se propone analizar las diversas modulaciones que alcanza en la obra de Walter Benjamin el concepto de «aura», cuyos efectos han sido en general calibrados a partir de las formulaciones expresadas en su famoso ensayo «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», y que en esta ocasión son contrastados con un conjunto de textos que, en mayor o menor medida, complejizan esas afirmaciones. En este sentido, se intenta demostrar que el concepto de aura no es un concepto caduco, vinculado a ciertas formas artísticas arcaicas, sino que posee plena actualidad para pensar en general los problemas atinentes a la visualidad moderna y contemporánea, y en particular algunas cuestiones referentes a la historia del arte. A partir de lo anterior, esta tesis establece una serie de cruces entre las nociones de aura, experiencia, imagen e historia, anudándolos en el concepto de «imagen latente», que viene a designar el modo en que lo que Benjamin llama la «historicidad específica» de una obra de arte, adviene a sus condiciones propicias de legibilidad en una época determinada.

Abstract

This dissertation analyzes the range of variations that the concept of «aura» attains in Walter Benjamin's work. This concept, that has been traditionally read in relation to what Benjamin states in his essay «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», is balanced here with an ensemble of writings which, to a greater or lesser extent, complicate such statements. In this sense, we try to demonstrate that the concept of aura is not an outdated one, linked to certain archaic artistic forms, but has full relevance in order to address the problems pertaining the modern and contemporary visuality, and, in particular, some issues referred to art history. On this basis, this dissertation proposes a series of crossings between the notions of aura, experience, image and history, tying them in the concept of «latent image», which designates the modes by which a work of art's «specific historicity» –in Benjamin's words– comes into its own legibility in a particular time.

*«Conozco a nuestros críticos: ¡qué es esto!
¿todo un libro (aunque sea corto) para descubrir
lo que ya sabía desde el primer vistazo?»*

Roland Barthes

Introducción

En un agudo y sugerente ensayo sobre el lugar de la tradición en la época moderna, Hannah Arendt reflexiona sobre la función productiva que pueden tener las contradicciones en el pensamiento filosófico. Tales contradicciones, señala, «pocas veces se presentan en escritores de segunda línea, en quienes pueden descontarse. En los grandes autores nos llevan hasta el centro mismo de sus obras y son la clave más importante para llegar a la verdadera comprensión de sus problemas y sus nuevos criterios».¹ Me parece que esta constatación toca especialmente a la obra de Walter Benjamin, la que, como han demostrado sus innumerables críticos y comentaristas, no está exenta de disonancias. Un blanco predilecto han sido sus elaboraciones en torno a los conceptos de aura y experiencia, que parecen diferir notoriamente de un texto a otro. Estas divergencias han tratado de ser explicadas en términos de un ascendente teológico-mesiánico y otro materialista-dialéctico, cuya incompatibilidad respectiva instalaría en el corazón de la obra de Benjamin una ambigüedad aparentemente irresoluble. Un caso ejemplar es el de Susan Buck-Morss, quien caracteriza el método benjaminiano –la «yuxtaposición no mediada» de los polos teológico y marxista que jalonaban su pensamiento– como una «esquizofrenia intelectual [que] exasperaba a Adorno».² El resultado de estas aproximaciones es que muchos comentaristas y críticos se han sentido llamados a tomar partido allí donde Benjamin no habría querido adoptar una posición. Así, Buck-Morss le hace decir que «la liquidación del aura tenía un efecto positivo», que resultaba «profética» o «programática del futuro».³

La tesis que aquí presento apunta en otra dirección. Tomando a su cargo la intuición expresada por Arendt, intenta demostrar que las elaboraciones sucesivas de

¹ Hannah Arendt, «La tradición y la época moderna», en *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política* (Buenos Aires: Ariel, 2016), p. 44.

² Susan Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2001), p. 339.

³ *Ibid.*, p. 349.

los conceptos de aura y experiencia no implican una superación que anularía las precedentes, sino que ellas se enriquecen y se complejizan entre sí; en una palabra, que se dialectizan. La noción de aura, cuya intermitencia en la obra de Benjamin es ya sintomática, ofrece a este respecto un modelo ejemplar. Remitida al ensayo sobre la reproductibilidad técnica, ella ha venido a designar una cualidad ontológica de la obra de arte cuya autenticidad emana de su unicidad –esto es, del hecho que ella se manifieste como «la aparición única de una lejanía»⁴– y que quedaría, en virtud de su carácter irrepetible, necesariamente excluida de los procesos de reproducción mecánica. Así planteado el problema, el universo de las obras se escinde en dos categorías: aquellas que poseen un aura y aquellas que no. Las primeras encontrarían su origen en su destinación cultural (ya sea como elementos auxiliares de las prácticas rituales o como objetos que se inscriben en el régimen secular de la belleza moderna), mientras que las segundas serían aquellas cuya condición fundamental de producción es justamente su cualidad reproductiva y reproducible, lo que propiciaría su emancipación del ámbito cultural y la adopción de una función política. Esta taxonomía ha sido leída en términos de una periodización de la historia del arte –sugerida, por lo demás, en el concepto de una «época» de la reproductibilidad técnica– cuya taxatividad ha cobrado los rasgos de una ley invariable.⁵

A partir de lo anterior, las interpretaciones motivadas por el concepto de aura han tendido a responder una pregunta que el mismo Benjamin no plantea, y que dice

⁴ Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Obras I/2* (Madrid: Abada, 2012), p. 56.

⁵ Peter Bürger establece en su *Teoría de la vanguardia* (Buenos Aires: Las cuarenta, 2009) los términos para una crítica de semejante periodización de la historia del arte, al señalar que ella «es problemática por varios motivos» (Ibid., p. 40), siendo uno de los más importantes el hecho de que «[l]a construcción histórica de Benjamin oculta la emancipación del arte, llevada a cabo por la burguesía, respecto de lo sagrado» (Idem), bajo la forma del esteticismo y el *l'art pour l'art*. Bürger critica que la periodización esbozada por Benjamin se funde puramente en transformaciones de orden técnico, obliterando los condicionamientos sociales en los que ellos se inscriben. En este sentido, señala que «la periodización del arte debe ser indagada en el campo de la institución arte y no en el campo de los cambios de contenido de las obras», lo que implica que tal periodización «no puede seguir simplemente las periodizaciones de las formaciones económico–sociales y sus transformaciones», sino que «la tarea de una teoría de la cultura debería tratar, más bien, de evidenciar los grandes cambios en el desarrollo de su objeto. Sólo de este modo la teoría de la cultura puede convertirse en un auténtico aporte para la investigación de la historia de la sociedad burguesa» (Ibid., p. 45).

relación con los polémicos diagnósticos que efectúa en los ensayos sobre la obra de arte y sobre la fotografía. ¿Era Benjamin un nostálgico cuya obra debería leerse en términos del duelo por la liquidación del aura a manos de la reproductibilidad técnica, o un revolucionario que celebraba esta misma liquidación como un salto cualitativo hacia la politización del arte y la activación de fuerzas revolucionarias en la historia? La pregunta, por supuesto, es capciosa –cuestión que ya intuía Theodor Adorno cuando advertía que «la teoría del aura se presta al abuso si es empleada de manera no dialéctica»⁶–, pues implica en sus propios términos la respuesta correcta. Esto es posible porque en ella se escamotea la complejidad inherente al concepto, cuyas formulaciones precedentes y posteriores complican el panorama al ampliar el campo operativo del aura a esferas que rebasan el ámbito del arte. Tales formulaciones, que son numerosas, se hallan dispersas en una constelación de escritos que incluye los protocolos de experimentación con drogas, el segundo ensayo sobre Baudelaire y el texto sobre Nikolai Leskov, además de los ya mencionados. Por comodidad o economía, lo que Benjamin dice del aura en estos textos ha sido en general relegado a un segundo plano, subsidiario o accesorio respecto de «La obra de arte». Sin embargo, al someterlas a consideración, lo primero que salta a la vista es que en ellas el concepto de aura no remite exclusivamente a una cualidad específica de la obra de arte, sino más bien a una condición de posibilidad de cierta experiencia de los objetos en general, cuestión que el mismo Benjamin advertía en 1930 cuando señalaba, a propósito de su experimentación con el hachís, que «el aura auténtica aparece en todas las cosas. No sólo en algunas cosas, como las gentes imaginan», y que ella «se modifica por entero y a fondo con cada movimiento que haga la cosa de la que es el aura».⁷

A partir de lo anterior, la propuesta de esta tesis se articulará en función de tres líneas argumentales. La primera, que buscará definir las relaciones que traman

⁶ Theodor Adorno, *Teoría estética* (Madrid: Akal, 2004), p. 67. Por su parte, Georges Didi-Huberman señalará que «la verdadera cuestión no es la de optar por una posición en un dilema, sino construir una que sea capaz de superarlo, es decir de reconocer en el aura misma una instancia dialéctica». *Lo que vemos, lo que nos mira* (Buenos Aires: Manantial, 2010), p. 99.

⁷ Walter Benjamin, *Haschisch* (Madrid: Taurus, 1995), pp. 118-119. Traducción modificada.

aura y experiencia, será desarrollada en los capítulos I y II. El primero elabora una arqueología⁸ del concepto de aura en función de lo que Benjamin dice de ella en los ensayos «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», «Pequeña historia de la fotografía», «El narrador»⁹ y «Sobre algunos temas en Baudelaire». En este sentido, el aura será abordada no sólo en consideración a su definición como elemento que garantiza la autenticidad de la obra de arte, sino especialmente en relación a los efectos concretos que su declive tiene en la sensibilidad de la época de la reproductibilidad técnica (esto es, el deseo de aproximación que caracteriza a la masa como sujeto y la tendencia a olvidar lo irrepitible aceptando sin condiciones su reproducción), con especial énfasis en el descoyuntamiento que la reproducción masiva promueve entre la obra de arte y la tradición. En el ensayo sobre la fotografía, su conceptualización remitirá a aquel «valor mágico que una imagen pintada ya nunca tendrá *para nosotros*»,¹⁰ pero que la técnica fotográfica puede conferir a sus primeras imágenes, constatación que implica que el aura no es una cualidad inherente a los objetos, sino un medio de percepción que está condicionado técnicamente.¹¹ En el ensayo sobre Leskov, la declinación del aura será abordada en relación al «fin del arte de narrar» –en el sentido que ambos constituirían índices de una crisis general de la

⁸ Dicha arqueología sigue los lineamientos que Benjamin propone en «Excavar y recordar» (*Obras IV/1*, Madrid: Abada, 2010, p. 350). En este sentido, no se trata de obtener un concepto definitivo de aura, sino de exponer sus múltiples formulaciones en relación a las condiciones precisas en que cada una de ellas es enunciada, y considerando por cierto que estas condiciones de enunciación son indisociables de la forma que el aura adquiere cada vez. De este modo, el capítulo no es una mera descripción del aura, sino la crónica de su pesquisa.

⁹ Si bien allí Benjamin no se refiere al aura de manera explícita, él mismo reconoce en una carta enviada a Adorno, que el declive del aura está fuertemente vinculado al fin del arte de narrar. Véase Pablo Oyarzun, «Introducción», en Walter Benjamin, *El narrador* (Santiago de Chile: Metales pesados, 2008) p. 20n.

¹⁰ Walter Benjamin, «Pequeña historia de la fotografía», en *Sobre la fotografía* (Valencia: Pre-textos, 2008), p. 26. Yo subrayo.

¹¹ Es necesario notar que, para Adorno, «la antítesis simple entre la obra con aura y la obra reproducida masivamente» es elaborada aquí «de una manera mucho más dialéctica» que en el ensayo sobre la obra de arte. «Mientras que este texto toma literalmente del anterior la definición del aura, la “Pequeña historia” elogia el aura de las primeras fotografías que desapareció debido a la crítica de su explotación comercial (por Atget). Esto parece estar mucho más cerca de la realidad que la simplificación que dio un gran éxito a “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”». *Teoría estética*, *op. cit.*, pp. 80-81.

experiencia, desencadenada por «fuerzas productivas históricas seculares»¹²-, y al resquebrajamiento de la tradición, que no remite aquí a la desterritorialización de la obra de arte, sino a la inadecuación entre la experiencia convulsa del presente y la experiencia memoriosa de la narración. Finalmente, en el ensayo sobre Baudelaire la noción de aura será calibrada a partir del deseo, la memoria y la mirada. En cuanto al primero, destaca la analogía que Benjamin articula entre la estrella fugaz y el deseo cumplido como corona de la experiencia, analogía cuya formulación lleva las huellas de la definición del aura como irrepetible aparición de una lejanía. En cuanto a lo segundo, su modulación aurática está ligada a lo que Benjamin llama, vía Proust, correspondencias [*correspondances*], concepto que aparece aquí como dechado de la experiencia cultural, cuyos contenidos latentes se vuelven accesibles para el individuo mediante un estímulo sensible que activa en él una memoria involuntaria [*mémoire involontaire*] (otro concepto que Benjamin toma de Proust). En cuanto a lo tercero, su vinculación con el aura remite a un modo particular de atención rubricado como «perceptibilidad», que supone un juego recíproco de miradas entre hombre y naturaleza, mediante el que éste «obtiene, en su plenitud, la experiencia del aura».¹³

Si el capítulo I pone el acento sobre el concepto de aura, el capítulo II lo hace sobre el de experiencia. Sus modulaciones en la obra de Benjamin se recortan contra un doble fondo, proporcionado por las indagaciones de Hans-Georg Gadamer y Otto Bollnow, quienes evalúan el concepto de experiencia *en sentido estricto* en relación a su operatividad científica. En este sentido, si «el objetivo de la ciencia es objetivar la experiencia hasta que quede libre de cualquier momento histórico»,¹⁴ de modo tal que ella pueda reproducirse ulteriormente en virtud de parámetros controlados, la experiencia en sentido estricto tendrá, por el contrario, un carácter imprevisible y negativo. Esto quiere decir que ella no remite a un conocimiento parcial respecto de un objeto, sino que viene a transformar el saber del individuo en su totalidad,

¹² Walter Benjamin, *El narrador*, *op. cit.*, p. 62.

¹³ Walter Benjamin, «Sobre algunos temas en Baudelaire», en *Ensayos escogidos* (Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010), p. 50.

¹⁴ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica* (Salamanca: Sígueme, 1977), p. 421.

destipificando lo que hasta entonces se tenía por cierto. Esta transformación supone que el individuo no es un mero receptor de estímulos, sino un sujeto activo cuya experiencia pone en juego su propia historicidad. De este modo, la experiencia se constituye como una forma de autoconocimiento que conduce al individuo al reconocimiento –por cierto doloroso– de su propia finitud. En virtud de lo anterior, ella sería necesariamente intransmisible, en el sentido que cada individuo debe hacer y padecer sus propias experiencias.

A la luz de la doble etimología alemana de la palabra experiencia (*Erfahrung* y *Erlebnis*), se deslindan dos modalidades divergentes: la primera remite al conocimiento adquirido a lo largo del viaje (*Fahrt*), que opera como metáfora de lo imprevisible y que se vincula por ello con la experiencia en sentido estricto; la segunda remite a la vivencia que el individuo obtiene al contacto con el mundo y que le otorga una plenitud momentánea, que no implica una transformación permanente. Al respecto, Martin Jay precisará que el elemento comunicable de la *Erfahrung* permite asociarla con un fondo de sabiduría acumulable y transmisible al que la *Erlebnis*, en su cualidad de experiencia no mediada e irreflexiva, no tendría acceso. Esta precisión entronca con el despliegue de la experiencia en el pensamiento de Benjamin, que es trazado a partir de los ensayos «Experiencia», «Sobre el programa de la filosofía venidera» y «Experiencia y pobreza», además de los ya comentados «El narrador» y «Sobre algunos temas en Baudelaire».

En el primero se examina el concepto de experiencia como argumento disuasivo que los adultos esgrimen ante los jóvenes para traerlos de vuelta al redil de la sensatez y el sentido común, y que Benjamin contrarresta con una tendencia hacia lo inexperimentable como lugar en el que la experiencia podrá ser dotada de un contenido nuevo, pero que permanece aún inexpresado. En el segundo, la vocación de la juventud adquiere la forma de una tarea propiamente filosófica que, partiendo de la teoría kantiana del conocimiento, buscará fundar un concepto más profundo de experiencia, no limitada por el conocimiento sensible, sino determinada en términos metafísicos, y que conduce en último trámite a la experiencia religiosa como suma de

lo que en el ensayo anterior era tenido por inexperimentable. En el tercer ensayo, Benjamin dialectiza la experiencia en función de sus determinaciones históricas, tomando como nudo la Gran Guerra de 1914–1918 en tanto subversión del sentido de la historia y umbral destipificador de la experiencia que, refutando lo que hasta entonces se había tenido por cierto, sume a la humanidad en una pobreza radical. Tal pobreza encuentra su correlato en una «nueva barbarie», que le permitirá al individuo rearticular creativamente sus relaciones con la historia y la cultura, dotando a la experiencia de un contenido enteramente nuevo. «El narrador» retoma la crisis de la experiencia diagnosticada en el ensayo precedente, vinculándola con una crisis del arte de narrar entendida como puesta en abismo de la «facultad de intercambiar experiencias», que antaño parecía «inalienable».¹⁵ Dicha crisis es examinada por Benjamin en relación al advenimiento de nuevas formas de comunicación –la novela y la información–, cuyas cualidades constitutivas –la psicologización del relato y la explicación exhaustiva de lo referido, entre otras– despojan a la experiencia del contenido de sabiduría que le era inherente, minando al mismo tiempo la trama entre memoria y experiencia que articula la verdadera narración. Finalmente, el ensayo sobre Baudelaire indaga en el estatuto que la experiencia adquiere en una época que le es impermeable en todo sentido. En este sentido, Benjamin explora aquí las condiciones que producen tal impermeabilidad, mediante un examen diferenciado de la memoria como aparato psíquico que aloja la experiencia, y de la conciencia como construcción mental que protege al individuo, aislándolo del mundo exterior. Este aislamiento interior encuentra su parangón en un aislamiento físico, cuya evidencia se hace palpable en la transformación de las relaciones sociales (el surgimiento de la masa) y de las relaciones de producción (el paso del trabajo artesanal al trabajo industrial). El capítulo concluye proponiendo que la experiencia colectiva de la que el individuo se encuentra aislado en virtud de un *sensorium* epocal modificado por tales transformaciones, podría referirse a cierta idea de la tradición que ya no es aquella cadena que asegura la mera continuidad entre pasado y futuro, sino que consistiría en

¹⁵ Walter Benjamin, *El narrado*, *op. cit.*, p. 60.

el conjunto de operaciones de transmisibilidad que permiten al individuo acceder a las experiencias latentes que hacen síntoma con su propia época. Esta «genuina tradición»¹⁶ se funda en una concepción no lineal del tiempo, cuya ilusión de continuidad es evacuada en favor de un paradigma disruptivo que hace del tiempo una construcción heterogénea en la que el pasado puede articularse históricamente de manera efectiva. A partir de un paradigma semejante, sería posible pensar una historia del arte que no respondiera al progreso de sus formas y contenidos, sino que se hiciera cargo de la «historicidad específica» de las obras de arte mediante un proceso de interpretación que pone de relieve sus conexiones latentes, haciéndolas advenir a la época de su legibilidad.

La segunda línea argumental de esta tesis efectúa el análisis de algunas lecturas heterodoxas del concepto de aura, contrastándolas con aquellas que sólo atienden a su formulación en el ensayo sobre la obra de arte. En este sentido, el tercer capítulo recoge las interpretaciones de Georges Didi-Huberman, Catherine Perret, Miriam Hansen, Diarmuid Costello y Josef Fűrnkäs, quienes se han dado la tarea de calibrar el aura en su inestabilidad constitutiva, extrayendo así modulaciones que no se circunscriben a una época determinada o a un conjunto puntual de prácticas artísticas, sino que, por el contrario, ofrecen rendimientos insospechados tanto para la historia del arte como para la teoría. En este sentido, Didi-Huberman se apoyará en el ensayo sobre Baudelaire para hacer del aura un paradigma de visualidad tensado por la mirada, el deseo y la memoria, en el que imágenes de filiaciones temporales heterogéneas se despliegan y se reconfiguran, ofreciendo así un modelo no lineal de la historia del arte, «capaz de dar cuenta de los acontecimientos de la memoria, y no de los hechos culturales de la historia».¹⁷ Por su parte, Perret apuntará a la cualidad fenoménica del aura y a su relación con una experiencia singular del tiempo, en la que aquello que aparece se vuelve irrepetible en virtud del tiempo que se inscribe en su

¹⁶ Walter Benjamin, «Sobre el concepto de historia», en *La dialéctica en suspenso* (Santiago de Chile: ARCIS-LOM, 2009), p. 65.

¹⁷ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011), p. 352.

misma aparición. A partir de esto, la experiencia aurática (como Benjamin la describe) se emparenta con el procedimiento técnico de la fotografía, en el sentido que el ojo del observador se comportaría como el lente de una cámara que registra el paisaje y, en el tiempo, obtiene una imagen más o menos definida de aquello que aparece delante suyo. Miriam Hansen reparará en las determinaciones antropológicas, perceptuales y mnemónicas del aura, que hacen de ella un «medio de la percepción» y una «estructura de visión particular»¹⁸ que no está en estricta oposición con los medios técnicos sino que puede también emerger en virtud de la reproducción tecnológica. Esta hipótesis es sostenida a partir de una lectura del ensayo sobre la fotografía, según la que el aura se encuentra condicionada técnicamente, y de un breve texto sobre Proust, en el que las imágenes auráticas que afloran en la memoria involuntaria son comparadas con fotografías que «arrecian en una rápida secuencia, como los libritos de nuestra infancia, precursores de la cinematografía, en los que admirábamos a un boxeador, un nadador o un tenista».¹⁹ Por otro lado, Diarmiud Costello acusará recibo de la atomización del aura a manos de cierta teoría del arte, proponiendo en su lugar un concepto de aura como «categoría general de la experiencia»²⁰ (en la que también se traman la memoria y la percepción), que atañe no sólo a nuestra relación con las obras de arte sino con el mundo y con los demás. Finalmente, Josef Fürnkäs partirá de la premisa de que no hay en la obra de Benjamin un solo concepto de aura, sino una serie de elaboraciones que buscan circunscribir un modo específico de percepción. En este sentido, subrayará el carácter retrospectivo del aura, cuya cualidad evanescente se hace palpable con el advenimiento de las técnicas masivas de reproducción, pero también aquella tensión que hace de la experiencia del aura el modelo de una utopía en la que el individuo, confinado a la mera vivencia, accede a lo radicalmente otro mediante «la devolución dialógica de la mirada».²¹

¹⁸ Miriam Bratu Hansen, «Benjamin's Aura», en *Critical Inquiry*, Vol. 34, N°2 (Winter 2008), p. 342.

¹⁹ Walter Benjamin, «A Short Speech on Proust», cit. en *ibid.*, p. 348.

²⁰ Diarmiud Costello, «Aura, rostro, fotografía: releer a Benjamin hoy», en Alejandra Uslenghi (ed.), *Walter Benjamin: Culturas de la imagen* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011), p. 100.

²¹ Josef Fürnkäs, «Aura», en Michael Opitz y Erdmut Wizisla (eds.), *Conceptos de Walter Benjamin* (Buenos Aires: Las Cuarenta, 2014), p. 143.

La tercera línea argumental de esta tesis intenta precisar el paradigma en cuyo seno es posible pensar una nueva historia del arte como crítica de la «historicidad específica» de las obras, que hace emerger como correspondencias aquellas experiencias latentes que hacen síntoma con cada presente. En este sentido, el cuarto capítulo examina la polémica idea expresada por Benjamin en una carta a Florens Christian Rang, según la que «no hay una historia del arte»,²² por cuanto hasta ahora ella no se ha hecho cargo de las obras en su cualidad *intensiva* sino *extensiva*. A partir de lo anterior, este capítulo se propone definir las condiciones de posibilidad de una historia del arte que abandone las periodizaciones habituales con las que se rebana la historia, así como los hilos de causalidad y continuidad que las suturan, desmarcándose de las ilusiones de las influencias y las paternidades, de las acciones y las reacciones. Las nociones cardinales serán las de anacronismo como manifestación de la heterogeneidad del tiempo histórico, y la de memoria como lugar en el que las imágenes del pasado afloran sin la mediación organizadora de la conciencia. En este sentido, la experiencia aurática de la obra de arte estaría marcada por el encuentro de dos temporalidades heterogéneas: «la apertura repentina y la aparición [...] de una latencia o de una supervivencia»,²³ a partir de lo cual la historia del arte puede ser pensada como una «historia de las profecías»²⁴ que cada época debe interpretar en función de sus propias condiciones de legibilidad. Lo anterior supone una reconsideración de lo que Benjamin llama la «testificación histórica» de la obra de arte, que no se agotaría en una comprensión empática de lo que ella ha significado para un pasado en particular, sino que transformaría en un mismo movimiento ese pasado y el presente que lo remonta. Lo anterior es iluminado a través de algunas consideraciones metodológicas expresadas en el ensayo «Eduard Fuchs, coleccionista e historiador», que propone que la obra de arte no es una unidad de sentido confinada a un pasado en el que todo permanece siempre igual, sino que su legibilidad depende

²² Gershom Scholem and Theodor Adorno (eds.), *The Correspondence of Walter Benjamin 1910-1940*, op. cit., p. 223.

²³ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, op. cit., p. 47.

²⁴ Walter Benjamin, «Paralipómenos y variantes a la versión definitiva [de La obra de arte...]», en *Escritos franceses* (Buenos Aires: Amorrortu, 2012), p. 208.

de un trabajo de actualización que nunca toca propiamente a su fin. En este sentido, Benjamin señala que el efecto de la obra de arte no se basa solamente en las condiciones que nos enfrentan a ella, «sino también en la historia que la ha hecho llegar a nuestros días»,²⁵ y que el trabajo de interpretación supone que el investigador abandone la posición contemplativa del experto –que transfiere a las obras las premisas de su saber, obliterando lo que en ellas hay de singular e irreductible a toda apropiación dogmática–, en favor de una actitud dinámica que le permita tomar conciencia «de la constelación crítica en la cual este preciso fragmento del pasado se encuentra precisamente a este presente».²⁶ De este modo, el método de interpretación de la obra de arte no será inductivo ni deductivo, sino intuitivo, lo que supone que cada interpretación reclama la elaboración de un aparato crítico que haga justicia a la singularidad de su objeto.

Establecidas estas premisas, el capítulo concluye con la elaboración de un concepto de imagen que se haga cargo de las exigencias metodológicas propuestas por Benjamin. Para tal efecto, se exploran las nociones de «imagen pensativa» formulada por Jacques Rancière como «presencia latente de un régimen de expresión dentro de otro» y de «*punctum*» trabajada por Roland Barthes como latencia que se activa por un trabajo de rememoración. Este concepto de imagen estará tramado por una temporalidad latente, que en Benjamin está conceptualizada por las figuras de la estrella y la semilla como metáforas de aquella persistencia de la experiencia en el tiempo que se detona en la rememoración, y cuya emergencia es leída en relación con la «facultad mimética» como «capacidad de producir semejanzas»²⁷ que dislocan el tiempo histórico, desplegando su heterogeneidad.

²⁵ Walter Benjamin, «Eduard Fuchs, coleccionista e historiador», en *Obras II/2* (Madrid: Abada, 2009), p. 71.

²⁶ Idem.

²⁷ Walter Benjamin, «Doctrina de lo semejante», en *Obras II/1* (Madrid: Abada, 2007), p. 208.

*

La pregnancia de la escritura benjaminiana es una cualidad que salta a la vista para cualquier lector. En efecto, Benjamin es un autor «citable» a tal extremo, que resulta difícil dar cuenta de sus hipótesis sin referirlas punto por punto, como si su contenido estuviera estrictamente determinado por el estilo en que se lo formula. Podría decirse que ellas operan como un ensalmo, cuya enunciación precisa conjura sobre los objetos efectos transmutadores. Intuyo que él mismo era consciente de este poder entrañado en la palabra, de allí que encontremos diseminados en su obra los mismos pasajes, que adquieren cada vez un valor singular según la constelación en la que se los disponga. Así como la narración, tan cara a Benjamin, emerge en su forma perfecta «de la estratificación de múltiples relatos sucesivos» que se superponen como «capas delgadas y transparentes»,²⁸ esta tesis examina de manera recurrente las mismas fórmulas, añadiendo cada vez un nuevo elemento interpretativo que permita calibrarlas en relación a los diversos problemas que aquí se abordan: aura, experiencia, historia, memoria e imagen. Del mismo modo, las conclusiones provisionales alcanzadas en cada capítulo van siendo reformuladas en los siguientes, a la luz de nuevos materiales que desplazan los contextos habituales de lectura, friccionándose entre sí para hacer despuntar la chispa –por minúscula que sea– de su propia legibilidad.

²⁸ Walter Benjamin, *El narrador*, op. cit., p. 73.

Capítulo I

La constelación del aura

En uno de los breves currículos que escribió, como cualquiera de nosotros, con la esperanza de conseguir algún trabajo o de obtener una subvención para financiar sus investigaciones, Walter Benjamin señala lo siguiente:

[H]asta ahora todos mis esfuerzos han tendido a labrar un camino hacia la obra de arte arruinando la doctrina del arte como dominio específico [...] 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.²⁹

Este proyecto, que explicita con meridiana claridad la voluntad de considerar la obra de arte como un producto singular de múltiples determinaciones, blindándola al mismo tiempo contra eventuales intentos de apropiación por parte de un dominio específico, parece reñirse con cierta lectura que la teoría del arte ha hecho de algunos tópicos de la producción benjaminiana. Pienso, particularmente, en el concepto de aura tal y como aparece en el ensayo «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica»,³⁰ cuya primacía en el *corpus* textual benjaminiano parece avalar al dominio de la teoría del arte como principal destinatario –es decir, como

²⁹ Walter Benjamin, *Écrits autobiographiques* (Paris: Gallimard, 2011), p. 31.

³⁰ Bruno Tackels efectúa un breve recuento sobre el proceso de redacción de este ensayo en *L'oeuvre d'art à l'époque de W. Benjamin. Histoire d'aura* (Paris: L'Harmattan, 1999). Tackels señala que existen cuatro versiones del texto –y que incluso podría haber una quinta–. Entre la primera de esas versiones, que data del otoño de 1935, y la cuarta, que fue publicada en 1955 en los *Schriften*, existen notorias diferencias. La versión que Benjamin hizo circular en vida (a la que tuvieron acceso, entre otros, Adorno y Brecht) habría sido redactada en 1936 y pulida hasta 1940. Existe, además, otra versión que fue publicada en francés y cuya traducción estuvo a cargo de Pierre Klossowski y del mismo Benjamin. No obstante, dice Tackels, estas cuatro versiones no podrían considerarse como etapas de un mismo proceso, en el sentido que una vendría a perfeccionar a la anterior hasta llegar a una redacción definitiva que transluciría el pensamiento maduro de Benjamin respecto de los problemas abordados en el ensayo. En la edición de Abada, que es la que emplearé aquí, la «Primera redacción» corresponde a la versión de 1935, la «Tercera redacción» a la 1939, hallándose en el Apéndice la versión francesa de 1936.

principal intérprete– de dicha producción. En efecto, la noción de aura, cuya elusividad ha constatado prácticamente todo aquel que ha intentado aproximarse,³¹ ha sido en general considerada una cualidad constitutiva de las obras de arte, al punto que sólo parece ser posible hablar de aura en referencia a éstas. Este aparejamiento entre aura y obra de arte ha tenido, por lo pronto, dos consecuencias. La primera es que la elaboración del concepto de aura toma sus determinaciones más relevantes de las formulaciones expresadas por Benjamin en el ensayo sobre la obra de arte, pasando por alto la constelación de escritos que prefiguran, complementan y ponen en cuestión tales formulaciones. Pienso, fundamentalmente, en los protocolos de experimentación con hachís, en el ensayo sobre la fotografía, en el Baudelaire y en el texto sobre Leskov, los cuales aportan al concepto de aura matices no del todo evidentes para una lectura que tomara «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» como su matriz exclusiva. Dicha lectura –y esta vendría a ser la segunda consecuencia– tendería a considerar el aura como una propiedad exclusiva de ciertos objetos específicos (las obras de arte), lo que permitiría a su vez suponer la existencia de obras de arte con y sin aura. En este sentido, las obras «auráticas» coincidirían con aquellas que cuentan entre sus atributos los de unicidad, originalidad e irrepetibilidad, mientras que no serían «auráticas» aquellas cuya condición fundamental u originaria es la reproductibilidad mecánica.

Si bien esta descripción –somera y, por ahora, insuficiente– puede parecer caricaturesca, en ningún caso estoy implicando que Benjamin no utilice el concepto de aura para referirse a la obra de arte. Sí quiero señalar –y vuelvo para ello al pasaje citado al comienzo– que dicha noción toca a las obras de arte sin hacer de éstas ni de sí misma, el instrumento de un dominio o discurso específico, advertencia que me parecería torpe desatender, proviniendo del mismo Benjamin. Si éste consideró

³¹ Por ejemplo, Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira* (Buenos Aires: Manantial, 2001), p. 93; Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011), p. 347; Catherine Perret, *Walter Benjamin sans destin* (Paris: La Lettre Volée, 2007), p. 118; Pablo Oyarzun, «Introducción», en Walter Benjamin, *El narrador* (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008), pp. 19-20.

necesario precisar que su trabajo intelectual apuntaba al levantamiento de una especie de categoría general que permitiera pensar la obra de arte en términos *inespecíficos*, me parece entonces pertinente hacer la arqueología de dicha categoría a partir de todos los textos que pueden contribuir a su elucidación.

I.1. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica

Comenzaré, pues, por preguntarme qué dice Benjamin del aura en el ensayo sobre la obra de arte. Para ello, tomaré como eje la versión rubricada como «tercera redacción», que iré comparando, cuando lo crea necesario, con la «primera redacción».³²

El prólogo de la tercera versión señala dos cuestiones que me parecen relevantes. En primer lugar, Benjamin advierte que las tesis que componen su texto serían análogas al análisis del modo de producción capitalista emprendido por Marx en lo siguiente: que ninguno se contentaría sólo con efectuar el diagnóstico de una situación dada, sino que las observaciones deslindadas cobrarían igualmente «valor de pronóstico»,³³ esto es, que rebasarían las cuestiones puramente coyunturales para aportar rendimientos en problemas y escenarios por venir. Podríamos decir que este carácter proyectivo determina gran parte de las afirmaciones contenidas en las tesis, al tiempo que faculta a sus intérpretes para juzgar dichas afirmaciones en términos de su efectividad en el tiempo. En segundo lugar, Benjamin nombra una serie de conceptos –«creatividad y genialidad, misterio y valor de eternidad»³⁴– cuyo potencial fascista este ensayo intentaría neutralizar, proponiendo en su lugar otra serie de conceptos inéditos en la teoría del arte y que en ningún caso podrían ser instrumentalizados por el fascismo, sino que servirían a «la formulación de exigencias

³² Ambas versiones pueden ser consultadas en Walter Benjamin, *Obras I/2* (Madrid: Abada, 2012), pp. 7-47 y 48-85.

³³ *Ibid.*, p. 51.

³⁴ *Idem.*

revolucionarias en lo que es la política del arte».³⁵ Lo que me llama aquí la atención, es que Benjamin no sitúa de manera explícita la noción de aura en ninguna de las dos series conceptuales, y específicamente que no la incluye dentro de los conceptos que busca neutralizar. Por otro lado, hasta donde sabemos, la noción de aura es introducida en la teoría del arte por primera vez en este ensayo,³⁶ lo que permitiría suponer que el modo en que Benjamin la piensa es más cercano a la segunda serie que a la primera. Ahora bien, veremos que estas suposiciones parecen contradecirse con las formulaciones que Benjamin elaborará al respecto en el texto mismo, particularmente en lo que toca a los valores asignados a la obra de arte concebida en el ámbito ritual.

La primera versión incluye este prólogo, pero no bajo esa denominación sino como primera tesis. El contenido es virtualmente el mismo, salvo que la serie de conceptos «a neutralizar» es la siguiente: «creatividad y genialidad, estilo y valor de eternidad, como también forma y contenido».³⁷ La transformación de esta primera sección en prólogo hace suponer que lo aquí expresado no es tanto una consideración aislada o específica, sino un comentario general al ensayo en su totalidad, véase incluso el plan o programa para una nueva relación entre arte y política –o, incluso, una nueva historiografía del arte–, que encontraría su remate en las últimas líneas del ensayo. Por otra parte, la inclusión de los conceptos de forma y contenido constituye una referencia directa a la hermenéutica tradicional de las obras de arte, característica de la especificidad disciplinar de su teoría e historia.

³⁵ Idem.

³⁶ Si bien el concepto ya es enunciado en términos afines a los de este ensayo en «Pequeña historia de la fotografía» (*Sobre la fotografía*, Valencia: Pre-textos, 2008), allí Benjamin no circunscribe su operación exclusivamente a la obra de arte.

³⁷ Ibid., p. 11. Esta serie de conceptos evoca igualmente las consideraciones provisorias en torno a la historia del arte que Benjamin formula en 1923 en una famosa carta a Florens Christian Rang, en la que señala que la historia del arte contemporánea sería incapaz de interpretar adecuadamente las obras de arte, en la medida que su discurso tiende a organizarlas secuencial y progresivamente ya sea a partir de los temas o de las formas, eludiendo las relaciones históricas que entre ellas pueden tensarse. El contenido de la carta puede consultarse en Gershom Scholem and Theodor Adorno (eds.), *The Correspondence of Walter Benjamin 1910-1940* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994), pp. 222-225.

El primer acápite de la tercera versión tiene como objetivo distinguir entre reproducción manual y reproducción técnica. En este sentido, Benjamin señala de entrada que la posibilidad de reproducción es constitutiva de la obra de arte dado que ésta, en tanto producto del trabajo humano, puede siempre seguir siendo hecha por otros hombres. La reproducción técnica, por su parte, aparece de manera intermitente en la historia y se encuentra esencialmente vinculada a medios mecánicos. El punto de inflexión en el proceso creciente de reproducción técnica está marcado, para Benjamin, por la invención de la litografía en el siglo XIX, procedimiento que inaugura una nueva relación entre sujeto, imagen y vida cotidiana, prefigurando el lugar que en dicha relación ocupará la fotografía. Lo que la técnica aporta al proceso de reproducción es, además de la fidelidad respecto del «modelo» o «referente», el *tempo* acelerado que tiende a la instantaneidad. Así, dirá Benjamin que «como el ojo capta con mayor rapidez que dibuja la mano, el proceso de reproducción plástica se aceleró tan enormemente que ya podía marchar al paso del habla»,³⁸ hasta llegar al punto en que «el operador cinematográfico cuando está rodando en el estudio, fija la sucesión de las imágenes a la misma velocidad con que habla el actor».³⁹ La reproducción técnica cobra entonces el estatuto de procedimiento artístico *per se*, ya sea como reproducción de obras o como operación constitutiva de ciertas prácticas artísticas (en concreto, del cine).

La tercera versión se distingue de la primera en tanto aquella incorpora la siguiente cita de Paul Valéry:

Tal como el agua, el gas y la corriente eléctrica llegan a nuestros hogares desde lejos para servirnos con imperceptible maniobra, así se nos abastecerá en el futuro igualmente de imágenes visuales o series organizadas de sonidos que aparecerán y volverán a abandonarnos con un pequeño gesto, casi un signo.⁴⁰

Esta cita responde, me parece, a la exigencia que el mismo Benjamin se hiciera en el currículo mencionado al comienzo. En este sentido, Valéry anticipa el declive del

³⁸ Ibid., p. 52.

³⁹ Ibid., p. 53.

⁴⁰ Idem.

dominio de la obra de arte como producto específico de las prácticas artísticas, inscribiendo los efectos de la reproductibilidad técnica en el universo inespecífico de «imágenes visuales o series organizadas de sonidos» que todavía hoy articulan el campo de los medios y procedimientos artísticos. Así, estos medios y procedimientos eluden la taxonomía tradicional a la que es referida la obra de arte, constituyéndose por el contrario en manifestaciones que visibilizan «las tendencias religiosas, metafísicas, políticas y económicas de una época».⁴¹

El segundo acápite deslinda las consecuencias que este nuevo estatuto de la reproducción técnica tiene sobre la obra de arte como objeto. Benjamin señala que toda reproducción carece de *algo*, y que tal carencia dice relación con el punto específico en que se consuma su existencia, esto es, el punto en el que cristaliza «la historia a la que ha estado sometida en el curso de su devenir».⁴² Dicha historia es el producto tanto de sus transformaciones físicas como de sus transformaciones en términos de relaciones de propiedad (así como, añade en una nota, del tipo y número de copias que de una obra de arte se han hecho, es decir, de las modificaciones que los mismos procedimientos de reproducción le han infligido). Este *algo*, que sería propio de la obra de arte pero no de sus reproducciones, y que Benjamin ha organizado según las coordenadas de *aquí y ahora*, es signado a continuación como su «autenticidad». Se trata de un concepto cuya operación en el texto es compleja. Por una parte, su establecimiento está ligado a la verificación de un origen histórico preciso (el momento de su producción). En este sentido, la autenticidad se jugaría en la comprobación de dicho origen por medios técnicos (concretamente, por ciertos análisis físico-químicos) de modo tal que, paradójicamente, ella no estaría dada en la producción de una obra sino en su datación retrospectiva. La autenticidad de la cosa, garantizada por medios técnicos, es al mismo tiempo dañada por tales medios –o, si no por ellos propiamente, sí por el principio técnico en el que ellos se fundan (consideración, esta, que Benjamin no hace en la primera versión del texto)–. Benjamin introduce luego un segundo factor en la constitución de la autenticidad de

⁴¹ Walter Benjamin, *Écrits autobiographiques*, *op. cit.*, p. 31.

⁴² Walter Benjamin, «La obra de arte...», *op. cit.*, p. 53.

una cosa, que identifica como «testificación histórica». Esta noción reafirma la idea de que la autenticidad de una cosa, dicho gruesamente, no se define en el momento de su producción, sino en el de su recepción: es la suma de los índices materiales e históricos la que determina, *aquí y ahora*, su estatuto auténtico.⁴³ A esto apunta Benjamin cuando señala que «[s]in duda que una imagen medieval de la Virgen no era “auténtica” –no lo era todavía– en la época en que se realizó; lo ha llegado a ser en el transcurso de los siglos siguientes y, de la forma más exuberante, quizá en el curso del pasado siglo».⁴⁴ Que el acento esté puesto en el momento de recepción –lo que algunos años más tarde será elaborado en términos de su «legibilidad» en una época determinada, esto es, el «ahora de una determinada cognoscibilidad»⁴⁵– se desprende también del hecho que Benjamin modula la noción de testificación histórica con la de transmisibilidad. La autenticidad de una cosa debe poder transmitirse, ya sea material o históricamente.

Quisiera hacer notar que, hasta aquí, Benjamin ha sido sumamente cuidadoso a la hora de referirse a la obra de arte, separando expresamente lo que puede decirse de todos los objetos y lo que puede decirse más precisamente de los objetos artísticos. Esta precaución es especialmente notoria en lo que toca a la autenticidad, respecto de la que Benjamin señala que ella es afectada en distinto grado si se trata de una cosa en general o de una obra de arte en particular: sometida a la reproducción técnica, la autenticidad de una obra de arte es muchísimo más vulnerable que, por ejemplo, la de un paisaje natural. Esta consideración es importante para lo que sigue, pues permite precisar que el concepto de aura –que aparece por primera vez en el texto en el fragmento que citaré a continuación– y los problemas que se le aparejan, no es algo que toca exclusivamente a la obra de arte:

⁴³ La expresión precisa de Benjamin es: «La autenticidad de una cosa es la suma de cuanto desde su origen nos resulta en ella transmisible, desde su duración material a lo que históricamente testimonia». *Ibid.*, p. 55.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 54n.

⁴⁵ Walter Benjamin, «Fragmentos sobre teoría del conocimiento y teoría del progreso», en *La dialéctica en suspenso* (Santiago de Chile: ARCIS-LOM, 2009), p. 96. En adelante emplearemos indistintamente recepción y legibilidad, apostando en este sentido que lo que Benjamin dice aquí sobre la recepción de la obra de arte debe pensarse en términos de una relación dialéctica con el pasado que subvierte la linealidad del tiempo, inaugurando con ello una nueva historiografía del arte.

Lo que aquí falla se puede resumir en el concepto de aura, diciendo en consecuencia: en la época de la reproductibilidad técnica, lo que queda dañado de la obra de arte, eso mismo es su aura. Y es que el proceso es sintomático, *desbordando su significado el estricto ámbito del arte...*⁴⁶

La vulneración de la autenticidad de una cosa, sumada a la vacilación de su autoridad –concepto matizado en la primera redacción del ensayo como el peso tradicional que tal cosa posee⁴⁷, configuran la falla de aquello que Benjamin esboza bajo el concepto de aura. Ahora bien, lo que la reproducción daña no es tanto la factura o materialidad de la obra misma, sino más bien su ajuste en el tiempo, esto es, su posición respecto de la tradición. Se trata aquí de otro concepto elusivo y que debe, ante todo, ser considerado independiente de todo prejuicio.

Diré, por lo pronto, que la noción de tradición está referida en Benjamin no tanto a un *corpus* prescriptivo de normas legales o morales, sino más bien a una modalidad u orgánica de transmisibilidad. En otras palabras, la tradición, tal como la emplea Benjamin, no definiría qué debe ser transmitido, sino que sentaría las condiciones de posibilidad para que los objetos históricos puedan advenir al instante de su legibilidad. Es en este sentido que Benjamin asigna a los procedimientos reproductivos un efecto de «violenta sacudida de lo que es transmitido»⁴⁸: la reproducción trastoca la relación entre lo irrepetible y lo masivo, lo que descoyunta a su vez el fundamento mismo de la tradición como historia de la legibilidad de tales ocurrencias irrepetibles. La consecuencia de estos dos procesos, prácticamente simultáneos, es formulada por Benjamin como «la liquidación del valor de la tradición dentro de la herencia cultural».⁴⁹ No es tanto que las obras pierdan su estatuto o su valor; más bien, es la tradición como conjunto de operaciones que garantizan la transmisibilidad, lo que resultaría efectivamente mermado.⁵⁰

⁴⁶ Ibid., p. 55. Yo subrayo.

⁴⁷ Ibid., p. 14.

⁴⁸ Ibid., p. 55.

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ Esta cuestión será retomada por Benjamin en términos de una crítica del «patrimonio cultural», modalidad de la tradición organizada como «herencia» y que para el filósofo constituye su forma más

La tercera tesis de «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» profundiza en esta conmoción de la transmisibilidad, vinculándola con lo que podríamos llamar una crisis de las estructuras perceptuales. Benjamin constata que a cada época corresponde un modo de percepción sensible, cuya determinación no es sólo natural o biológica, sino también histórica. Dicho condicionamiento es tan notorio, que de las obras de arte de una época particular podrían colegirse no sólo los modos y organizaciones de la percepción vigentes al momento de su producción, sino también cómo tales modos y organizaciones expresan a su vez ciertos cambios estructurales y sociales. Benjamin señala que las transformaciones perceptivas que le son contemporáneas pueden resumirse bajo lo que se ha venido discutiendo como «decadencia del aura», cuyas condiciones debiera ser posible precisar.

A las consideraciones anteriores sigue la primera definición en propiedad del concepto de aura (claro está, dentro de este ensayo en particular):

Ese concepto de aura, que queda sugerido más arriba para objetos históricos, conviene ahora ilustrarlo con el aura propia de los objetos naturales. En efecto, definimos esta última como la aparición irreplicable de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse. Ir siguiendo, mientras se descansa, durante una tarde de verano, en el horizonte, una cadena de montañas, o una rama que cruza proyectando su sombra sobre el que reposa: eso significa respirar el aura de aquellas montañas, de esta rama.⁵¹

Cito la definición *in extenso* porque ella presenta una diferencia sustancial tanto con la primera versión del ensayo, como con la traducción preparada por Pierre Klossowski bajo la tutela del mismo Benjamin. Esta diferencia tiene que ver con la distinción entre un aura de objetos naturales y un aura de objetos históricos, en la que una obraría como ilustración de la otra. En cambio, la primera versión traslada punto por punto la definición suministrada por Benjamin en «Pequeña historia de la fotografía», y que copio a continuación:

peligrosa, en tanto determina prescriptivamente lo que puede y debe transmitirse de una generación a otra. Véase *La dialéctica en suspenso*, *op. cit.*, p. 71.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 56-57.

¿Qué es el aura propiamente hablando? Una trama particular de espacio y tiempo; la aparición irrepetible de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse. Ir siguiendo, mientras se descansa, durante una tarde de verano, en el horizonte, una cadena de montañas, o una rama que cruza proyectando su sombra sobre el que reposa: eso significa respirar el aura de aquellas montañas, de esa rama.⁵²

Según Bruno Tackels, en el primer fragmento Benjamin «define una existencia natural del aura para *deducir* de ella la existencia de un aura de los objetos de factura humana», de modo tal que quien «percibe el aura de un objeto histórico, exhibe exactamente la misma posición que adoptaría ante el aura de un objeto natural»,⁵³ con lo que la naturaleza se constituiría como lugar originario de la experiencia aurática. De este modo, el declive del aura podría interpretarse como una toma de conciencia de la distancia que separa al hombre de la naturaleza, una suerte de rebelión contra el imperio de la «bella apariencia».

Por su parte, la definición que hallamos en la primera versión prescinde de la analogía que caracteriza a la tercera. Aquí, Benjamin no recurre a la naturaleza para constituir la en origen de la experiencia aurática, sino para hacer de ella un ejemplo o tematización de dicha experiencia. Para Tackels, esta definición viene a confirmar que

[e]l aura no es anterior a lo humano. Su aparición y su desaparición están condicionadas por la existencia del hombre, que la construye o destruye según el modo en que se relaciona con el mundo. Es por medio de estos vínculos sociales, por el modo en que se relaciona con el otro, que el hombre despliega un espacio aurático, ya sea que se trate de un hecho natural o histórico. La primera versión es explícita en cuanto a esto: el aura no se diferencia entre *natural* o *histórica*. El hombre porta en sí mismo *las* posibilidades del aura. Son las condiciones del vivir-juntos las que han podido, en cada época, actualizarla o hacerla languidecer.⁵⁴

⁵² Ibid., p. 16.

⁵³ Bruno Tackels, *op. cit.*, pp. 51-52. El fragmento íntegro dice lo siguiente: «Benjamin définit une existence naturelle de l'aura et en *déduit* alors l'existence auratique des objets produits par l'homme. [...] L'homme qui perçoit l'aura d'un objet historique manifeste exactement la même posture que celle qu'il adopte devant l'aura d'un objet naturel». Todas las traducciones del francés y del inglés son mías, salvo cuando se señale lo contrario.

⁵⁴ Ibid., p. 54.

Tal como ocurre con lo sublime, que no residiría según Kant en los objetos de la naturaleza, sino en el ánimo del hombre que se mide con tales objetos –los que operarían, su vez, como detonadores del *sentimiento de lo sublime*⁵⁵–, el aura sería para Benjamin «una invención, un acontecimiento humano, un producto o una disposición del hombre que éste imprime en los fenómenos naturales».⁵⁶ Que el aura sea originariamente humana y no natural, es lo que permite que su declive sea propiciado por la modificación de las relaciones sociales, apuntalada a su vez por los efectos de la mecanización de la labor productiva y la vida cotidiana. Como veremos más adelante, esta lectura encuentra también fundamento en ensayos como «Breve historia de la fotografía», «El narrador» y «Sobre algunos temas en Baudelaire».⁵⁷

Ahora bien, más allá de la discrepancia entre ambas versiones en lo que toca a este pasaje en particular, ambas proponen una descripción del aura cuyo carácter fenoménico me parece decisivo. En este sentido, podría decirse que la única definición propiamente tal del aura es la de «aparición irreplicable de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse», mientras que el resto de las elaboraciones diseminadas en la producción benjaminiana responderían, en sentido estricto, a «descripciones» del aura como fenómeno. Cada descripción aportaría una o más precisiones respecto a la

⁵⁵ En efecto, Kant señala que «nos expresamos de manera absolutamente incorrecta cuando llamamos sublime a cualquier *objeto de la naturaleza*. [...] No podemos decir sino que el objeto es apto para la presentación de una sublimidad que puede ser hallada en el ánimo; pues lo auténticamente sublime no puede estar contenido en ninguna forma sensible, sino que sólo atañe a las ideas de la razón». En este sentido, el individuo debe buscar el fundamento de lo sublime no en el exterior, sino en sí mismo y «en el modo de pensar que introduce sublimidad en la representación de la [naturaleza]». De allí que «la verdadera sublimidad sólo tiene que ser buscada en el ánimo del que juzga, no en el objeto natural, cuyo enjuiciamiento da ocasión al temple del sujeto». Emmanuel Kant, *Crítica de la facultad de juzgar* (Caracas: Monte Ávila, 1991), pp. 159-161 y 169.

⁵⁶ Bruno Tackels, *op. cit.*, p. 55.

⁵⁷ Rodolphe Gasché ofrece una perspectiva diametralmente opuesta al señalar que «el aura se muestra como algo que pertenece fundamentalmente al orden de la naturaleza. [...] En efecto, la diferencia entre objetos naturales e históricos concierne a este “núcleo más sensible”, y no a una diferencia cualitativa en lo que toca a sus auras. [...] La diferencia entre objetos naturales e históricos no reside, pues, en sus auras, sino en el poder que es característico de objetos históricos como las obras de arte, de extender el poder de la naturaleza hacia el campo de lo social y lo humano. La tradición, la herencia, la historia y sus valores de continuidad, son formas míticas y naturales de interconexión». «Objective Diversions. On Some Kantian Themes in Benjamin’s “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”», en Andrew Benjamin and Peter Osborne (eds.), *Walter Benjamin’s Philosophy. Destruction & Experience* (Manchester: Clinamen Press, 2000), pp. 183-184.

naturaleza del fenómeno, que contribuirían a su vez a elucidar la extraña frase que considero aquí como única definición.

La tercera tesis continúa con una descripción del proceso rubricado previamente como «decadencia del aura», al que vincula con dos circunstancias: el deseo de aproximación de las cosas que caracteriza la masa actual, y la tendencia a olvidar lo irreplicable aceptando sin condiciones su reproducción. Ambas se repliegan sobre la definición del concepto de aura, al poner en juego el par lejanía-cercanía mediante el procedimiento de aproximación, y al efectuar la crítica de la idea de irrepeticibilidad mediante el procedimiento de reproducción. Benjamin anuda esta tercera sección señalando tales características como propias de un nuevo estadio de la percepción, cuyo carácter mutable e histórico ha perfilado al comienzo.

La cuarta sección entra de lleno en la cuestión de la obra de arte, comenzando por su fundamento. Dicho fundamento se encuentra ligado, en primera instancia, a la noción de tradición, que Benjamin vincula aquí a la irrepeticibilidad referida en el acápite anterior. Lo que advertí previamente respecto a la tradición, lo refrenda Benjamin al señalar que ella «es, por supuesto, algo absolutamente vivo, mutable de manera extraordinaria»,⁵⁸ cuestión que ilustra apuntando a la disímil legibilidad que alcanza una misma estatua de Venus en el culto de la antigua Grecia y en el ámbito religioso medieval. Este ejemplo también sirve a Benjamin para introducir el propósito ritual (primero mágico, luego religioso) al que servían en su origen las obras de arte. Que Benjamin distinga entre «ritual», «mágico» y «religioso» es altamente relevante para mi hipótesis. Dicha relevancia reside en el hecho que esta distinción desacredita la identidad que habitualmente se teje entre estos tres términos, particularmente entre «ritual» y «religioso», y que conduce igualmente al equívoco en lo que toca al significado de lo «cultural» en la obra de Benjamin. En este sentido, me parece mucho más pertinente establecer una afinidad entre lo ritual y lo cultural, cuestión que permitiría comprender bajo otra luz la «importancia decisiva» que Benjamin atribuye al hecho de que la experiencia aurática siempre esté marcada,

⁵⁸ Walter Benjamin, «La obra de arte...», *op. cit.*, p. 57.

en algún grado, por su función ritual.⁵⁹ Esta función ritual, que es también su fundamentación, no se extingue con el ocaso del arte religioso, sino que encuentra una nueva expresión en el culto a la belleza –que no sería otra cosa que la forma secularizada del ritual–. Dicha modulación se ve afectada por el despunte de la fotografía que, vinculada al socialismo, hace trepidar la vocación desinteresada del arte, el cual responde, a su vez, salvando ese desinterés al transformarlo en pretensión de autonomía, esto es, en la elaboración de «un arte *puro* que no sólo rechaza cualquier función social, sino también toda determinación por un pretexto de orden objetual».⁶⁰

Antes de atender a una eventual valoración moral de estas prácticas y sus transformaciones, habría que señalar que uno de los focos de interés de Benjamin es lo que estos procesos aportan a una nueva historiografía del arte cuyas premisas, de cierta manera, se esbozarían en este ensayo. En este sentido, el texto se proyecta como un «estudio cuya referencia sea el arte en la época de su reproductibilidad técnica», y que resultaría indispensable a su vez para «hacer justicia» a ciertos «contextos» previamente deslindados.⁶¹ Pensado en estos términos, el trabajo de la reproductibilidad como modo de copia y de puesta en circulación de obras de arte, inscribiría en el corazón de la obra una tendencia a ser reproducida –una condición reproducible, quisiera decir–, afectando no sólo sus modos de recepción sino también sus técnicas de producción. Esta condición reproducible vendría a trastocar la función social del arte, tendiendo el consabido puente –que es también un paso o un salto⁶²– entre el fundamento ritual y el fundamento político del arte.

⁵⁹ Véase *ibid.*, p. 58.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 58-59.

⁶¹ *Ibid.*, p. 59.

⁶² Véase Peter Fenves, «Is There an Answer to the Aestheticization of the Political? Some Remarks on a Passage in Benjamin's "Work of Art" Essay», en Dag Petersson and Erik Steinskog (eds.), *Actualities of Aura. Twelve Studies of Walter Benjamin* (Svanesund: Nordic Summer University Press, 2005), pp. 152-169. En las páginas 161-162, Fenves compara los tiempos verbales (pasado, presente, imperativo) utilizados en estas dos versiones y en la francesa, en lo que toca a este pasaje en particular. A partir de estas «vacilaciones temporales», Fenves infiere la importancia que este salto fundamental entre rito y política tiene en el marco general del ensayo.

El quinto acápite profundiza en el problema de la legibilidad de la obra de arte, en el que Benjamin destaca –entre otros que permanecen innombrados– dos acentos: valor de culto y valor de exhibición. El valor de culto opera en aquellas imágenes donde «lo más importante es el hecho mismo de que existan, antes que el de que se las vea»,⁶³ al punto que se trata de imágenes que tienden a permanecer ocultas o cuya exhibición es especialmente controlada. Emancipados del ámbito religioso–ritual, los objetos artísticos adquieren mayor movilidad y, por ende, mayores posibilidades de ser expuestos y vistos. En este sentido, Benjamin se refiere al paso de la estatua al busto, o del fresco al cuadro. Este desplazamiento en la polaridad dominante en la recepción de la obra de arte, produciría también «un cambio cualitativo en su naturaleza»,⁶⁴ de modo tal que la primacía del valor de exposición «hace de la obra de arte una imagen con funciones totalmente nuevas, de las cuales la que nos es consciente, a saber, la artística, destaca como aquella que, más tarde, quizá se considere ya accesoria».⁶⁵ Este último pronóstico desnuda la fragilidad de la obra de arte como imagen, de lo artístico como función y del arte como campo o dominio del saber. De manera oblicua, Benjamin expone aquí las limitaciones que la historia y la teoría del arte han impuesto a las obras al privilegiar su función artística por sobre cualquier otra función. Del mismo modo, lo que se somete a crítica es, en el caso de la historia, la linealidad y la causalidad a partir de la que ella se articula y, en el caso de la teoría, el hecho de que emplee a la obra de arte como la demostración o la ilustración de su discurso.

Reproduzco a continuación una curiosa nota que Benjamin introduce en este momento del texto y que, creo, resume hasta cierto punto la estrategia de su pensamiento en torno a la obra de arte:

Análogas reflexiones nos plantea Brecht en otro plano: «En cuanto al concepto obra de arte, no puede ya tenerse por la cosa que surge cuando una obra de arte pasa a transformarse en mercancía, y entonces, cautelosa y sagazmente pero también sin

⁶³ Walter Benjamin, «La obra de arte...», *op. cit.*, p. 60.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 61-62

miedo, tenemos que abandonar dicho concepto si no queremos liquidar con ello lo que es la función misma de esa cosa, pues hay que atravesar por esa fase, y ciertamente sin ninguna reticencia; no es ésta una desviación facultativa del camino recto, sino que lo que aquí pasa con ella la modifica a fondo, borrando su pasado hasta tal punto que, si nuevamente se acepta el concepto viejo –y así será también, y ¿por qué no?–, ya no provocaría entre nosotros el menor recuerdo de la cosa que antaño designaba». ([Bertolt] Brecht, *Versuche 8-10*, [número] 3, Berlín, 1935, pp. 301s.: «El proceso de tres centavos»⁶⁶).

La estrategia esbozada por Brecht en estas líneas me parece análoga a la maniobra que el mismo Benjamin emplea para el aura en el ensayo sobre la obra de arte. Miriam Hansen señala que, al vincular el aura con la obra de arte, lo que Benjamin realmente quiso hacer fue depurarla de su instrumentalización mística y esotérica. En este sentido,

confinar los significados del aura a la esfera privilegiada de la tradición estética – historizándola, al mismo tiempo, como un fenómeno en proceso de devaluación– era la única manera de introducir el término en los debates marxistas, lo que constituía una apuesta intelectual y política que permitiría legitimarla como categoría filosófica.⁶⁷

Con todo, Hansen sospecha que el concepto de aura, tal como Benjamin lo piensa y lo elabora, sería indisociable de este fondo místico. Es a la luz de estas dimensiones antropológicas, perceptuales y mnemónicas, que aquél desplegaría sus mejores armas en lo que toca al horizonte experiencial que motiva la reflexión benjaminiana respecto de la modernidad.⁶⁸

En cuanto a la comparación entre ambas versiones, una diferencia relevante es que la primera presenta la polaridad entre valor cultural y valor exhibitivo como oposición,⁶⁹ mientras que la tercera integra estos dos polos en una serie o conjunto de

⁶⁶ Ibid., p. 62n.

⁶⁷ Miriam Bratu Hansen, «Benjamin's Aura», *Critical Inquiry*, Vol. 34, N°2 (Winter 2008), pp. 337-338.

⁶⁸ Profundizaremos sobre esta cuestión en el Capítulo III de esta tesis.

⁶⁹ Dice Benjamin: «Sería posible representar la historia del arte como la confrontación de dos polaridades en la obra de arte misma y contemplar la historia de su curso en los cambiantes desplazamientos del centro de gravedad desde un polo a otro de la obra». En «La obra de arte...», *op. cit.*, p. 19.

valores, dando a entender que existirían otros acentos que marcarían otras legibilidades de las obras de arte (aun cuando ellos permanezcan anónimos). Eso sí, ambas versiones coinciden en que tanto el valor cultural como el exhibitivo conviven en una misma obra, calibrando según sus variaciones las legibilidades a las que dicha obra puede advenir.

La sexta sección reformula la cuestión de los valores cultural y exhibitivo a partir de la fotografía. Benjamin señala que no es sino hasta que el hombre desaparece de la fotografía, que el valor de exposición aventaja en ella al valor de culto. En efecto, la primera fotografía tiene como protagonista el rostro, en el que Benjamin atisba los últimos fulgores del aura. Allí donde desaparece el rostro humano –y, en cierto modo, el hombre–, «las vistas fotográficas comienzan a su vez a convertirse en cuerpos del delito en el proceso histórico presente», lo que constituye «su significado político yacente» y reclama «una recepción en un sentido bien determinado».⁷⁰ Esta recepción no estaría ya inclinada hacia o marcada por lo cultural; al mismo tiempo, ella parecería exigir «indicadores» o «directrices» que señalen el camino hacia su comprensión. En adelante, la imagen será rotulada por el texto, ya sea el pie de foto o el subtítulo del film.

Entre las secciones séptima y decimotercera, Benjamin hará el balance de las transformaciones que la reproductibilidad técnica inflige tanto a las prácticas artísticas como a su recepción por el público masivo. Este balance estará orientado por la función política que las obras adquieren a medida que se ve desplazada su función cultural originaria. Para Benjamin, este desplazamiento se consuma de manera particular en el cine, cuya particularidad el filósofo definirá a partir de comparaciones reiteradas con distintos aspectos del teatro y de la pintura. Por supuesto, esos acápites dicen mucho más que lo que aquí avanzamos, y los análisis de Benjamin resultan en este sentido sumamente fructíferos para pensar la función política de la imagen en los términos propuestos por el ensayo sobre la obra de arte. Sin embargo, he decidido omitir tales consideraciones por cuanto ellas escapan a lo que esta tesis quiere

⁷⁰ Walter Benjamin, «La obra de arte...», *op. cit.*, p. 62.

abordar, y que dice relación exclusivamente, por ahora, con las condiciones de enunciación del concepto de aura.

Este concepto es retomado en la tesis catorce, en la que Benjamin propone que la vanguardia en el arte consistiría no tanto en la innovación material respecto de las prácticas artísticas, como en la expresión y sistematización de ciertas «demandas» cuya plena satisfacción depende de medios técnicos todavía no disponibles, es decir, de nuevas formas y procedimientos artísticos. En este sentido, dice Benjamin, las demandas del dadaísmo (esencialmente, la producción en el público de un efecto de *shock*) sólo se resolverían en el cine.⁷¹ De hecho, la primera versión del texto consigna un largo pasaje ausente de la tercera, en el que Benjamin identifica tres líneas evolutivas en cuya encrucijada se constituiría toda forma artística desarrollada: la tendencia de una forma técnica hacia una forma artística determinada, la persecución de ciertos efectos que sólo podrán alcanzarse con nuevas formas artísticas, y la modificación de las formas de recepción en función de cambios sociales específicos. En la segunda de estas «líneas evolutivas», Benjamin se referirá a los dadaístas, de quienes dice que «[a]ntes que el cine se hiciera tan frecuente, los dadaístas trataban con sus montajes de producir en el público una conmoción que luego logró Chaplin de modo mucho más simple y natural».⁷² Volviendo a la tercera versión, Benjamin explicará cómo es que el dadaísmo esperaba propiciar tales efectos, y en qué medida estas prácticas condujeron a «una destrucción sin miramientos del aura de sus propias creaciones».⁷³ Principalmente, esto sería consecuencia de la inclusión figurada de métodos de reproducción en obras que son fruto de medios productivos: el uso del *collage* (en el dadaísmo, pero también en el cubismo), las operaciones de montaje, la fragmentación del pensamiento y del movimiento, la atomización de la voz o las manifestaciones performáticas. Todas ellas expresan intuiciones que sólo podrán ser correctamente sintetizadas gracias a los medios técnicos provistos por el cine. El

⁷¹ «Mas su impulso [el del dadaísmo] tan sólo actualmente nos es reconocible: *el dadaísmo trataba de producir con los medios de la pintura (o la literatura) los efectos que el público busca hoy en el cine*». Ibid., pp. 78-79. Cursivas en el original.

⁷² Ibid., p. 34.

⁷³ Ibid., p. 79.

efecto fundamental de las operaciones dadaístas fue la incapacidad del individuo de «entregarse al recogimiento y adoptar [...] una postura»,⁷⁴ actitudes que constituyen el núcleo de la experiencia aurática en su modulación contemplativa, que es aquella que fija el tono de este ensayo. Con la retirada –y estigmatización– de la actitud contemplativa, lo que se instala es la distracción como talante adecuado a la recepción de las nuevas formas artísticas,⁷⁵ talante instigado a su vez por el tono escandaloso de las obras dadaístas y su voluntad de indignar al público. Este carácter efectista le otorga una cualidad táctica, que Benjamin identifica también en el cine y que es fruto del constante «cambio de escenarios y de enfoques que penetran a golpes en el espectador».⁷⁶ Ahora bien, que el tono propio de la experiencia aurática sea contemplativo, no significa que ella sea inmóvil o invariable. En este sentido, contemplar una imagen es también «abandonarse al libre curso de sus asociaciones», como en un teatro interior donde la imagen induce el pensamiento. El cine, por su parte, operaría de manera inversa: en lugar de dar espacio de juego a este teatro interior, le impondría al sujeto no sólo las imágenes que puede contemplar, sino la duración, extensión y punto de vista de cada una de ellas, sin que éste consiga nunca fijarlas. Eso es lo que constata Georges Duhamel, cuando dice que ante al cine «[y]a no puedo pensar lo que yo quiero. Y es que las imágenes en movimiento sustituyen a mis propios pensamientos».⁷⁷ Esta constatación es propiamente, dirá Benjamin, la manifestación palmaria del efecto de *shock* propio del cine, que ya no estaría motivado, como en el dadaísmo, por fines morales, sino que obedecería más bien a condiciones y especificidades técnicas. En otras palabras, el efecto de *shock* no es el tema del cine sino su forma, su mecánica, su operatoria fundamental.

El epílogo del ensayo se articula en torno a la famosa tensión entre *estetización de la política* y *politización del arte*. El primer polo –que tiende a organizar las masas garantizando su derecho a manifestarse, pero sin que tales manifestaciones afecten las

⁷⁴ Ibid., p. 79.

⁷⁵ «A la inmersión, que con la degeneración de la burguesía se vino a convertir en una escuela de conducta asocial, se opuso rectamente la distracción en cuanto variedad social de conducta». Idem.

⁷⁶ Ibid., p. 80.

⁷⁷ Idem.

relaciones de propiedad– culmina, dice Benjamin, en la guerra como escenario en que confluyen masa, técnica y reproducción (con resultados catastróficos). En efecto, la guerra vuelve visible hasta qué punto el hombre sería incapaz de controlar o dirigir los avances técnicos, volviéndose ellos sobre las «fuerzas sociales elementales»:

En lugar de canalizar los ríos, ella desvía la corriente humana para colmar el lecho de sus trincheras; en lugar de esparcir semillas desde la altura de sus aeroplanos, va arrojando sobre las ciudades sus racimos de bombas incendiarias, y en la guerra con gases venenosos tiene un nuevo medio de acabar con el aura.⁷⁸

Esta última mención del aura queda, por decirlo así, en el aire. En una primera instancia, podría decirse que «acabar con el aura» tiene el sentido de todo aquello que va contra lo humano, cuestión que en sí misma resulta bastante vaga, pero que bien podría precisarse para obtener rendimientos más concretos. En efecto, me parece que la cuestión fundamental en esta mención final del aura, es su posicionamiento definitivo del lado de lo humano, lo que, en línea con las consideraciones de Bruno Tackels, resta fundamento a aquella lectura del aura como un fenómeno propio de la naturaleza que el hombre replicaría en su experiencia histórica. Como ya señalé, que el aura sea originariamente humana y no natural, es lo que permite que su declive sea propiciado por la modificación de las relaciones sociales, y apuntalada por los efectos de la mecanización de la labor productiva y la vida cotidiana. Corresponde, pues, verificar esta hipótesis en el conjunto de textos que, junto a «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», configuran la constelación del aura.

II.2. Pequeña historia de la fotografía

Aparecido el año 1931 en tres entregas sucesivas del semanario *Die literarische Welt*, este ensayo advierte ya en sus primeras líneas la falta que intentará subsanar: atender «a la cuestiones históricas o, si se quiere, filosóficas, planteadas por el auge y la

⁷⁸ Ibid., p. 85.

decadencia de la fotografía».⁷⁹ Para Benjamin, que nadie haya reparado en esta cuestión tendría, al menos, dos motivos: primero, que el acelerado desarrollo inicial de la fotografía hizo virtualmente imposible cualquier consideración retrospectiva; segundo, que aun si esta consideración retrospectiva hubiese tenido lugar, ella habría estado necesariamente teñida por la legitimación de la fotografía respecto de la pintura, cuestión que durante largo tiempo fijó su potencial alcance. En efecto, explica Benjamin, la promoción inicial de esta nueva técnica estuvo marcada por una voluntad de «legitimar al fotógrafo ante el mismo tribunal que éste derrocaba».⁸⁰ Ese tribunal no era otro que aquel «concepto filisteo de “arte” al que toda consideración técnica es ajena», un «concepto fetichista del arte [...] que era radicalmente antitécnico».⁸¹ De más está decir que esta legitimación es, para Benjamin, irrelevante. De hecho, en el acápite siete del ensayo sobre la reproductibilidad llegará a decir que se trata de una disputa «confusa y aberrante» y que, como ya hemos señalado, más importante que determinar si la fotografía es o no un arte, corresponde preguntarse si su irrupción no viene a modificar por entero lo que entendemos como tal.⁸² Es más, así como ese ensayo perfila las filosas aristas mistificadoras que rozaron los teóricos del cine cuando quisieron «hacer entrar al cine en el “arte”»,⁸³ el ensayo sobre la fotografía reivindicará dicha práctica no como una nueva parcela en la esfera del arte, sino como una que «sabe conectar con todos los aspectos de la vida humana».⁸⁴ Esta preocupación de Benjamin se inscribe en lo que –con ciertas reservas– quisiera llamar su horizonte programático. Me refiero a lo consignado en el currículum referido al

⁷⁹ Walter Benjamin, «Pequeña historia de la fotografía», *op. cit.*, p. 21.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁸¹ *Idem.*

⁸² Véase Walter Benjamin, «La obra de arte...», *op. cit.*, p. 63.

⁸³ *Ibid.*, p. 64. El magnífico reverso de esta pretensión es el retrato de la pescadora de New Haven que Benjamin comenta en el ensayo sobre la fotografía: «las imágenes que perduran, perduran sólo como testimonio del arte de quien las pintó. En la fotografía en cambio nos sale al encuentro algo nuevo y especial: en esa pescadora de New Haven que mira al suelo con un pudor tan indolente, tan seductor, queda algo que no se agota en el testimonio del arte del fotógrafo Hill, algo que se resiste a ser silenciado y que reclama sin contemplaciones el nombre de la que vivió aquí y está aquí todavía realmente, *sin querer nunca entrar en el “arte” del todo*». «Sobre la fotografía», *op. cit.*, p. 24. El subrayado es mío.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 23.

principio de este capítulo, donde Benjamin expresa su voluntad de minar la teoría y la historia del arte como dominios específicos, implementando lecturas y acercamientos a la obra de arte desde campos totalmente distintos: el religioso, el metafísico, el político, el económico.⁸⁵ No se trata, claro está, de sustraer la obra de arte de la potestad de la teoría, para confinarla a otra esfera igualmente especializada, sino de comprenderla como cristalización de múltiples determinaciones históricas. Este proceso de historización es lo que vincula estrechamente las obras de arte con las estructuras perceptuales, premisa sobre la que descansan gran parte de las hipótesis de Benjamin en los ensayos que aborda esta tesis.

Pero volvamos al ensayo sobre la fotografía. Este texto ha sido, en general, leído como borrador del ensayo sobre la reproductibilidad, sobre todo porque aquí aparece por primera vez la famosa formulación del concepto de aura que ya he referido previamente. En este sentido, muchas de las tesis expuestas aquí parecieran quedar desmentidas en el ensayo posterior, principalmente en virtud de una supuesta decisión programática respecto del aura: concederle o no la posibilidad de una vida-post-reproductibilidad. Sin embargo, una mirada en profundidad revela que este ensayo no tiene una cualidad necesariamente parasitaria respecto de aquél, en el sentido que simplemente presentaría las mismas hipótesis en un estadio de desarrollo previo. Más bien, creo que un examen minucioso de la «Pequeña historia de la fotografía» permitiría modular el tono de ciertas afirmaciones que Benjamin hace en «La obra de arte». Este examen debiera atender a varias cuestiones, siendo la principal los diversos usos que Benjamin hace del concepto de aura. Lejos de *abrumarse* por ellos –sensación que, hablando del aura, resulta del todo natural–, convendría tomar estos usos como prueba de su elasticidad.

La primera cuestión que resulta llamativa en este texto, es la cualidad transicional –tanto en términos de factura como en términos de efecto– que parece tener la fotografía temprana. A raíz de una fotografía de Dauthendey (pero pensando, probablemente, en gran parte de la producción fotográfica inicial), Benjamin dice:

⁸⁵ Véase *supra*, p. 18.

Si profundizamos el tiempo necesario en una de estas fotografías, nos daremos cuenta de lo mucho que también aquí los extremos se tocan: la técnica más exacta puede conferir a sus productos un valor mágico que una imagen pintada ya nunca tendrá para nosotros. A pesar de toda la habilidad del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en tal fotografía la chispita minúscula de azar, de aquí y de ahora, con la que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen; a encontrar el lugar inaparente donde, en la determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya mucho, todavía hoy anida el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podemos descubrirlo.⁸⁶

De entrada, Benjamin señala que técnica y magia constituyen los dos extremos de algo (todavía no sabemos qué). Luego, indica que ambos «se tocan» en estas primeras fotografías –de ahí la cualidad transicional que mencioné antes–. Finalmente, que este tocarse dice relación con la capacidad de imprimir en la fotografía «un valor mágico que una imagen pintada ya nunca tendrá para nosotros». Esta última frase resulta, sin lugar a dudas, misteriosa. ¿Qué clase de valor es este que la pintura ha perdido para siempre –y por qué lo ha perdido, habría que preguntarse también–, pero que puede imprimirse –reproducirse, quisiera decir– técnicamente en la fotografía? Y sobre todo, ¿qué quiere decir ese «para nosotros»? Me inclino a pensar que este valor no es otro que su aura, y que el hecho que la imagen pintada lo haya perdido «para nosotros» implica veladamente que no se trata de una cualidad inherente a los objetos que la exhiben, sino de una construcción propia de un modo de percepción determinado. Habría que decir, pues, que el aura –por un motivo que el texto todavía no revela, pero que se hará evidente más adelante– ya no emana de las imágenes pintadas, pero sí de ciertas fotografías, por obra de una pericia técnica y «a pesar de toda la habilidad del fotógrafo». La continuación de la cita confirma que esto es síntoma de una modificación en la estructura de la percepción: es el espectador el que inquiere en la fotografía, el que rastrea aquella «chispita minúscula de azar, de aquí y de ahora» – donde sin duda resuenan los atributos del aura, tal como será definida más adelante

⁸⁶ Ibid., p. 26.

en el mismo ensayo–, en la que –y también esto es paradigmático del pensamiento benjaminiano– habita la promesa del futuro.

Podría aventurar que esta modificación en la estructura de la percepción está vinculada al descubrimiento (o a la producción) del inconsciente óptico. Como también dirá en el ensayo sobre la reproductibilidad, Benjamin señala que «la naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla al ojo»,⁸⁷ y que esta distinción radica en una sustitución del espacio conscientemente producido, por uno producido inconscientemente, es decir, de un espacio del que hasta entonces no se tenía noticia. La emergencia súbita de este espacio inconsciente, poblado de «mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo», entraña un efecto telúrico mayor: «la diferencia entre la técnica y la magia es enteramente una variable histórica».⁸⁸ La magia opera aquí en el plano de la apariencia y de los efectos de presencia: de golpe somos capaces de percibir –gracias a la técnica, claro está– cosas que aparentemente no estaban allí. Y, aún más, eso que aparece da cuenta de un vínculo constitutivo entre lo evidente y lo secreto, entre lo visible y lo oculto.

Pero no es sólo el espectador el que inquiera en la fotografía; también ella, a su modo, indaga en el espectador. El mismo Dauthendey señala que

[n]os 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.⁸⁹

Esta oscilación de la mirada confirma el traslape entre técnica y magia que Benjamin identifica en las primeras fotografías, anticipándolo incluso en los daguerrotipos. En efecto, es justamente una pericia técnica –«la nitidez insólita y [...] la insólita fidelidad a la naturaleza»– lo que confiere a estas imágenes su valor mágico. Benjamin insistirá sobre esta cuestión al referirse al *condicionamiento técnico del fenómeno aurático*. Esto es relevante por dos motivos. Primero, porque reafirma la vinculación inaudita

⁸⁷ Idem.

⁸⁸ Ibid., p. 28.

⁸⁹ Ibid., p. 29.

entre magia y técnica. En este sentido, dirá Benjamin de las primeras fotografías que en ellas «los hombres todavía no miraban el mundo con tanto desarraigo y abandono como aquí el muchacho.⁹⁰ Estaban rodeados de un aura, de un medio que confería plenitud y seguridad a su mirada, al ser capaz de atravesarlo».⁹¹ Este fenómeno (el aura, cuya definición precisa todavía no es enunciada) podría explicarse en términos de técnica: sería el efecto de «una absoluta continuidad entre la luz más clara y la sombra más oscura», cuestión que tendría su antecedente en la media tinta pictórica. Benjamin también se referirá a él como «cierta impresión general», «una alada cohesión», una «irradiación».⁹² Ahora bien, que el aura se encuentre condicionada técnicamente no significa que ella sea «el simple producto de una cámara primitiva»,⁹³ sino que ella emergería de la inaudita correspondencia entre una clase social en ascenso y un medio técnico en desarrollo. Así, el momento en que la fotografía logra perfeccionarse como medio y como producto –es decir, que alcanza un dominio técnico tal que le permite suministrar imágenes «como en un espejo»⁹⁴– coincide con la evacuación del aura de la realidad a manos de una burguesía que lanza manotazos de ahogado. Evacuada de la realidad y de sus imágenes, el aura reingresa como simulacro, como artificio, incluso como parodia. No es el resultado de la producción de la imagen, sino de su postproducción. Así, por ejemplo, el empleo de la goma bicromatada sustituirá la media tinta, simulando su efecto crepuscular –que, como ya señaló Benjamin, no es otro que el aura–.⁹⁵ Con la decadencia de la práctica fotográfica, lo que era inicialmente un efecto crepuscular se torna una «sofocante atmósfera»⁹⁶ contra la que es necesario rebelarse. En esto radica el interés que Benjamin muestra por el fotógrafo Atget: que «emancipó al objeto del aura». ¿Qué quiere decir esto? Me parece, en buenas cuentas, que lo que Atget hace es desplazar la fotografía desde lo general a lo particular: del sentimiento atmosférico a la inquietud

⁹⁰ Se refiere a una fotografía de Kafka, que ha comentado previamente. Véase *ibid.*, pp. 35-36.

⁹¹ *Ibid.*, p. 36.

⁹² *Ibid.*, pp. 36-37.

⁹³ *Ibid.*, p. 37.

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ *Ibid.*, p. 40.

del detalle. Podría decirse, incluso, que Atget comprende la fotografía como dispositivo metonímico, y que ese giro le permite inventar nuevos temas, descubrir nuevos temples anímicos. Esto no elucida, aun, lo que significa la emancipación del objeto respecto del aura. Y lo que sigue tampoco parece ayudar mucho. Benjamin dice que Atget «buscó lo desaparecido y lo extraviado, y por eso también tales imágenes se rebelan contra la resonancia exótica, esplendorosa y romántica de los nombres de las ciudades, *absorben el aura de la realidad como el agua de un barco que se hunde*».⁹⁷ Absorber el aura no significa, creo, eliminarla, ni mucho menos invisibilizarla. Las imágenes absorben el aura y, al hacerlo, la concentran. Se llenan de ella, se empapan de ella. El aura, quiero decir, no desaparece de la realidad; así como la fotografía se focaliza en el detalle, el aura que otrora era una cualidad atmosférica, se traslada ahora al objeto detallado, se particulariza, se hace específica. En efecto, más adelante dirá Benjamin que los lugares fotografiados por Atget «carecen de atmósfera», que sus imágenes abren «un campo donde todo lo íntimo desaparece a favor de la iluminación del detalle».⁹⁸ El barco que se hunde opera, me parece, como metáfora de esa burguesía que lanza manotazos de ahogado: a una clase social en decadencia corresponde una práctica artística crepuscular. Lo que la fotografía de Atget pone en entredicho es esa «resonancia exótica, esplendorosa y romántica» de las imágenes que ilustran un mundo en trance de desaparición.

A continuación, Benjamin considera que por fin es hora de definir propiamente el aura:

Pero ¿qué es propiamente el aura? Una trama muy especial de espacio y tiempo: la irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que pueda encontrarse. En un mediodía de verano, seguir con toda calma el perfil de una cordillera en el horizonte o una rama que proyecta su sombra sobre quien la contempla, hasta que el momento o la hora llegan a formar parte de su aparición, esto significa respirar el aura de esas montañas, de esa rama.⁹⁹

⁹⁷ Idem. Yo subrayo.

⁹⁸ Ibid., p. 42.

⁹⁹ Ibid., pp. 40-42.

Me parece que la introducción de esta definición, en este preciso momento, tiene como objetivo calibrar lo que viene inmediatamente antes, es decir, contribuir a la elucidación de esa metáfora en que el aura es absorbida por la imagen fotográfica como el agua de un barco que se hunde, y especialmente esa sensación general del pasaje en que el aura es descrita como algo que es necesario superar, algo contra lo que es imperativo rebelarse. En efecto, tras la mentada definición, de cuyo análisis efectuado más arriba sólo insistiré por ahora en su decisivo carácter fenoménico, Benjamin inscribirá el desplazamiento del aura en un marco histórico de mayor alcance, a saber: el de una sensibilidad que se encuentra en un proceso exponencial de atrofia, que tiende a igualar todas las cosas, incluso aquellas que son enteramente distintas, mediante el común denominador de la reproducción. Esta práctica de asimilación es lo que Benjamin identifica como «quitarle la envoltura a los objetos, hacer trizas su aura».¹⁰⁰

En lo que resta del ensayo, Benjamin no vuelve a referirse explícitamente al aura. Sin embargo, lo que ha dicho al respecto me permite consignar, al menos, lo siguiente: que ninguno de los términos utilizados para referirse a la peculiar situación histórica del aura implica su muerte –en el sentido que ya no sería posible hablar de aura, o en el sentido de su inexistencia–. Más bien, el enjambre de conceptos apunta hacia otra cuestión. El aura entra en decadencia junto con la burguesía; está condicionada técnicamente y ha sido técnicamente simulada; es expulsada de la imagen, absorbida por la fotografía, evacuada de la realidad; hecha trizas. El aura se ha desplazado por una serie de movimientos, marcados en su mayoría por una cierta inclinación o declive. Como bien señala Georges Didi-Huberman, «la declinación del aura [...] no significa *desaparición*. Antes bien un rodeo hacia abajo, una inclinación, una desviación, una inflexión nuevas».¹⁰¹ Es en esta dirección que se inscribe lo que estoy intentando formular.

¹⁰⁰ Ibid., p. 42.

¹⁰¹ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006), p. 332. Cursivas en el original.

I.3. El narrador

La vinculación de «El narrador» con la cuestión del aura es, podríamos decir, atmosférica. En efecto, si bien la palabra «aura» nunca es enunciada con propiedad, es indudable que ella *se respira* a lo largo de sus páginas. Esta impresión no es casual ni antojadiza. En 1936, año en que fue compuesto este ensayo, Benjamin ya contaba con una primera versión del texto sobre la reproductibilidad técnica y se aprontaba a preparar una segunda. «El narrador» señala una interrupción en este proceso, que implica una toma de posición distinta en la consideración de la cuestión del aura.¹⁰² Para quienes sostienen la hipótesis según la cual el proyecto benjaminiano apunta hacia y necesita una «muerte del aura», el ensayo sobre Leskov constituye una piedra en el camino, que muchas veces ha sido sacudida de un puntapié, o dejada de lado para proseguir la ruta. Así, por ejemplo, Terry Eagleton denosta este trabajo en *Hacia una crítica revolucionaria*, por considerarlo una escandalosa reivindicación del aura que hasta entonces Benjamin se habría ocupado en dismantelar. Según Eagleton, esta reivindicación traería aparejada la puesta en valor de una tradición sin rupturas, de una experiencia continua articulada por la rememoración.¹⁰³ Otras lecturas¹⁰⁴ ni siquiera consideran a «El narrador» como factor. En el mejor de los casos, cae bajo la categoría de los estudios de crítica literaria. Como ocurre con prácticamente todos los escritos de Benjamin, allí donde se intenta confinarlos a una esfera específica del conocimiento, allí donde un discurso particular quiere arrogarse su contenido, su potencia crítica se dismantela, se cierra de golpe como el animal que intuye una mano intrusa. Es sin duda su cualidad menor dentro de la producción benjaminiana, lo que hace de este ensayo un lugar privilegiado para la reflexión sobre la cuestión del aura. Me pongo sobre la pista.

¹⁰² Véase, a este respecto, la carta de Benjamin a Adorno, fechada el 4 de junio de 1936, que vincula la cuestión del aura con el fin del arte de narrar. Cit. en Pablo Oyarzun, «Introducción», *op. cit.*, p. 20n.

¹⁰³ Terry Eagleton, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria* (Madrid: Cátedra, 1998) pp. 99-101.

¹⁰⁴ Véase por ejemplo el artículo de Rodolphe Gasché «Objective Diversions. On Some Kantian Themes in Benjamin's "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction"», que será comentado en el Capítulo III.

El primer acápite instala, de entrada, al ensayo en la órbita del aura:

El narrador –por familiar que nos suene el nombre– no está de ningún modo presente para nosotros en su vívida eficacia. Nos resulta algo alejado ya y que sigue alejándose. Presentar a un Leskov como narrador no quiere decir aproximárnoslo, sino más bien aumentar la distancia que de él nos separa. Considerado desde una determinada lejanía, los grandes y simples rasgos que constituyen al narrador se imponen en él. Mejor dicho, aparecen en él como puede aparecer una cabeza humana o un cuerpo animal sobre una roca para el observador que está a la correcta distancia y en el ángulo correcto de visión.¹⁰⁵

El pasaje anterior se hace eco de la definición de aura que Benjamin construye en el ensayo sobre la fotografía, y que replica en el de la reproductibilidad técnica. En este sentido, también aquí el tono viene dado por una determinación espacio-temporal precisa: «la irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que pueda encontrarse».¹⁰⁶ La comparación cobra verosimilitud, en tanto la continuación del pasaje profundiza sobre la importancia de esta determinación espacio-temporal, en términos de una «correcta distancia» y un «ángulo correcto de visión» que sitúan al individuo en una posición específica, solidaria a su vez de una experiencia particular cuya naturaleza dejaré un instante en suspenso.

El segundo acápite del texto insiste en los parámetros de lejanía y distancia como coordenadas articuladoras de la figura del narrador. Benjamin explica que en éste se encarnarían dos estilos o estirpes: el campesino sedentario –que «conoce sus tradiciones e historias»– y el marino mercante –«que viene de muy lejos»–¹⁰⁷. Ambos tipos, dice Benjamin, alcanzaron su más íntima compenetración en el taller artesanal del medioevo, donde «[e]l maestro sedentario y los aprendices errantes trabajaban juntos en el mismo taller; y todo maestro había sido aprendiz errante antes de establecerse en su patria o en el extranjero», de modo tal que «se combinaba la noticia

¹⁰⁵ Walter Benjamin, *El narrador* (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008), pp. 59-60.

¹⁰⁶ Walter Benjamin, «Pequeña historia de la fotografía», *op. cit.*, p. 40.

¹⁰⁷ Walter Benjamin, *El narrador*, *op. cit.*, p. 61.

de la lejanía, tal como la traía a casa el que mucho ha viajado, con la noticia del pretérito que se confía de preferencia al sedentario».¹⁰⁸

En cuanto a la naturaleza de la experiencia que emerge en el cruce de tales coordenadas, Benjamin dice que ésta sería la del «fin del arte de narrar», y que correría pareja con otro socavamiento: la devaluación de la experiencia como contenido o sedimento de la existencia. Benjamin ya se había referido a esta cuestión en «Experiencia y pobreza», de 1933, donde elaboraba un contrapunto entre la Primera Guerra Mundial –«una de las experiencias más tremendas de la historia»– y la mudez con que volvían los soldados del campo de batalla.¹⁰⁹ Esa reflexión es retomada en «El narrador» casi al pie de la letra, al final del segundo acápite. Benjamin la introduce para señalar que existiría entre ambas una relación causal, según la cual la devaluación de la experiencia habría motivado el «fin del arte de narrar»; es decir, que allí donde no hay experiencias que intercambiar, la facultad que permitía tal intercambio acaba por atrofiarse, como pierde su funcionalidad un músculo caído en desuso.

De inmediato acude a la comparación el «fin del aura». La relación, me parece, no es antojadiza. Así como el «fin del aura» constituye la experiencia nuclear del advenimiento de las técnicas mecánicas de reproducción, Benjamin caracteriza el «fin del arte de narrar» como «un fenómeno que acompaña a unas fuerzas productivas históricas seculares, el cual ha desplazado muy paulatinamente a la narración del ámbito del habla viva, y que hace sentir a la vez *una nueva belleza en lo que se desvanece*».¹¹⁰ Por otra parte, ambos se inscriben en un proceso de resquebrajamiento de la tradición, que podría definirse como un descoyuntamiento entre aquella y la experiencia del presente. En este sentido, Benjamin señala en el ensayo sobre la obra de arte que los procedimientos mecánicos de reproducción afectan esencialmente la autenticidad de las cosas, esto es,

¹⁰⁸ Ibid., p. 62.

¹⁰⁹ Walter Benjamin, «Experiencia y pobreza», en *Obras II/1* (Madrid: Abada, 2007), p. 62.

¹¹⁰ Walter Benjamin, *El narrador*, *op. cit.*, p. 64. Yo subrayo.

la suma de cuanto desde su origen nos resulta en ella transmisible, desde su duración material a lo que históricamente testimonia. [...] *la técnica de la reproducción, según puede formularse en general, desgaja al tiempo lo reproducido respecto al ámbito de la tradición.*¹¹¹

En el ensayo sobre Leskov, la tradición no sólo está presente en la formación del narrador; también está en obra en ese *corpus* señalado como «tradición oral», que constituiría un fondo de experiencia inaccesible tanto para el novelista como para el lector de novelas. Sin embargo, y como ya he señalado, me parece que para Benjamin la tradición no responde a su organización habitual como una estructura cerrada de ideas y conceptos que busca perpetuarse en el tiempo, sino, en este caso, un conjunto de prácticas y operatorias que resguardan la experiencia y producen la comunidad: «El narrador toma lo que narra de la experiencia; [de] la suya propia o la referida. Y la convierte a su vez en experiencia de aquellos que escuchan su historia».¹¹²

El octavo acápite explica en detalle la operatoria constitutiva de la narración. Por un lado, es importante que su extensión sea más bien concisa; por otro, que se encuentre desprovista de toda «matización psicológica» que sugiera una explicación inequívoca de lo narrado. Esto permitirá a la narración «encontrar un lugar en la memoria del oyente», quien podrá asimilarla a su propia experiencia y, eventualmente, volver a contarla.¹¹³ Con todo, para que la operación sea exitosa, Benjamin dice que el oyente debe sumirse en un estado de relajación tal que coincida con el aburrimiento, temple anímico que aquí es comprendido como olvido o abandono de sí, y que es propiciado por un hacer específico (Benjamin se refiere, por ejemplo, al tejer o al hilar). En este sentido, podría decirse que a la facultad de narrar corresponde el «don de estar a la escucha», de modo tal que «[c]uanto más olvidado de sí mismo está el que escucha, tanto más profundamente se imprime en él lo escuchado».¹¹⁴ Así descrita, la operación narrativa se despliega como un ejercicio

¹¹¹ Walter Benjamin, «La obra de arte...», *op. cit.*, p. 55. Cursivas en el original.

¹¹² Walter Benjamin, *El narrador*, *op. cit.*, p. 65. Paréntesis cuadrados en el original.

¹¹³ *Ibid.*, p. 70.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 71. Resulta interesante, en este sentido, la precisión que Benjamin hace a Scholem en una carta sobre Kafka, fechada el 12 de junio de 1938: «Pero en la base de su experiencia no había más que

artesanal –lo que se encuentra refrendado por la mención del taller medieval como crisol espacio-temporal de la narración–. Este carácter artesanal es obra de la huella que el narrador le imprime: el narrador imbrica la narración en su propia experiencia –o en la del oyente–, con lo cual elude la clasificación de lo narrado como una pieza meramente informativa. Si la operación narrativa es exitosa –y esto, según los parámetros ya descritos–, la narración debiera reformularse en cada oyente, y cada oyente constituirse a su vez en narrador. Repetición y novedad se conjugan aquí de manera ingeniosa: una narración nunca es, en estricto rigor, la misma: cada versión referida por sus oyentes es el producto de la «superposición de capas delgadas y transparentes», organizadas o tramadas de tal modo que «la narración perfecta emerge de la estratificación de múltiples relatos sucesivos».¹¹⁵ Sin esta «posibilidad de reproducción», la operación narrativa tenderá sin remedio al fracaso. En efecto, en la sección trece Benjamin señala que «[e]l *recuerdo* funda la cadena de la tradición que sucesivamente transmite lo acontecido de generación en generación»,¹¹⁶ anudando así la operación narrativa con la tradición que comunica experiencias y genera comunidad.

Parece indudable, pues, que la narración orbita la cuestión del aura –o viceversa–. Como señala la última frase del acápite cuatro, que subrayé más arriba reservando el comentario, el declive de la narración marca también la emergencia de «una nueva belleza». Esta nueva belleza es la misma que Benjamin pesquisa en los primeros retratos fotográficos, cuando señala que «[e]n la expresión fugaz de un rostro humano en las fotografías más antiguas destella el aura por última vez».¹¹⁷ Una nueva belleza que destella por última vez, bien podría en este caso ser una vieja belleza que destella por vez primera. En efecto, si bien el aura se encuentra en principio asociada a una experiencia ritual históricamente datada, su ingreso con

la tradición a la que Kafka se entregó; no había una visión de largo alcance ni una “visión profética”. Kafka estaba a la escucha de la tradición y quien escucha esforzadamente no ve». En Gershom Scholem and Theodor Adorno (eds.), *The Correspondence of Walter Benjamin 1910-1940*, *op. cit.*, pp. 564-565.

¹¹⁵ Walter Benjamin, *El narrador*, *op. cit.*, p. 73.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 80. Cursivas en el original.

¹¹⁷ Walter Benjamin, «La obra de arte...», *op. cit.*, p. 62.

propiedad al léxico estético se produce por vía de aquellos acontecimientos que propiciarán su desaparición. Su existencia sería, desde siempre, crepuscular, y estaría determinada por las condiciones de su enunciación. Como bien señala Pablo Oyarzun, «la manifestación del aura coincide, entonces, con su declive; la posibilidad de su tematización es una con su crítica».¹¹⁸

I.4. Sobre algunos temas en Baudelaire

En el segundo ensayo sobre Baudelaire convergen con notable armonía un cúmulo de problemas que Benjamin ha venido trabajando en diversos textos precedentes. En efecto, el ensayo de 1938 roza la cuestión de la obra del arte, la crisis de la experiencia, la estructura de la percepción humana y sus transformaciones, el problema de la memoria, los efectos de la técnica en el *sensorium* epocal y, por supuesto, el aura en prácticamente todas sus modulaciones. En este sentido, la hipótesis de Giorgio Agamben sobre la primacía del *Baudelaire* en el *corpus* de obra benjaminiana no está descaminada. De hecho, resulta más que coherente a la luz de los antecedentes contextuales y epistolares aportados por el filósofo italiano. El ensayo, que Benjamin le había propuesto a Horkheimer en marzo de 1937 como proyecto escritural enmarcado en las investigaciones del *Institut für Sozialforschung*, había sido pensado por Benjamin como un capítulo del *Libro de los Pasajes*.¹¹⁹ Agamben señala que, conforme pasa el tiempo de planificación del trabajo, este capítulo comienza a adquirir las dimensiones de un libro por derecho propio, que estaría a su vez dividido en tres partes. En una carta a Horkheimer, fechada en abril de 1938, Benjamin reconoce que «todos los temas esenciales de los Pasajes convergen en

¹¹⁸ Pablo Oyarzun, «Introducción», *op. cit.*, p. 20. En este excelente prefacio, Oyarzun señala de pasada otro cruce entre este ensayo y «La obra de arte». Se trata del uso o propósito de los productos de la reproducción mecánica: «la explicación del nacimiento de la novela la remite [Benjamin] a la invención de la imprenta y, con ello, a la fabricación de libros. En un sentido que es próximo a lo que se dice en el ensayo sobre la obra de arte, la novela ya no es un relato para ser compartido en comunidad, sino que es producida con expresa destinación al libro, el cual ya no forma parte del haber común, sino que se ofrece al consumo individual». *Ibid.*, pp. 21-22.

¹¹⁹ Giorgio Agamben, «Introduction», en Walter Benjamin, *Baudelaire* (Paris: La Fabrique, 2013), p. 7.

estas páginas», al punto que el capítulo tiende «a transformarse en una especie de modelo en miniatura del libro».¹²⁰ Pocos meses después, esta vez en una carta a Scholem, describirá su empresa como un «modelo sumamente preciso de la *Obra de los Pasajes*, que pone en movimiento el conjunto de mis reflexiones y estudios de estos últimos años».¹²¹ En septiembre de 1938, en la carta que acompaña un avance del libro (se trata del ensayo «El París del Segundo Imperio en Baudelaire»), Benjamin explica que es en Baudelaire donde se dan las condiciones óptimas para el desarrollo de los aspectos filosóficos decisivos del *Libro de los Pasajes*. Por lo mismo, el *Baudelaire* ya no es sólo un concentrado o modelo de éste: son los *Pasajes* los que se orientarían «espontáneamente» hacia el *Baudelaire*.¹²²

«Sobre algunos temas en Baudelaire» es la reescritura de este primer ensayo que, como es sabido, motivó el rechazo generalizado del *Institut für Sozialforschung*.¹²³ En rigor, esta reescritura comprende sólo el segundo capítulo del ensayo anterior, y pasa en gran medida por la reorganización de sus categorías analíticas. Para Agamben, que Benjamin «pueda presentar las tesis sobre el concepto de historia [...] menos como un texto autónomo que como un “andamiaje teórico para el segundo ensayo sobre Baudelaire”»,¹²⁴ prueba que este proyecto había adquirido una importancia superior en su trabajo intelectual:

«Modelo en miniatura» del libro sobre París, el Baudelaire acaba por transformarse en el lugar donde el proyecto de una «prehistoria el siglo XIX» –que había confiado

¹²⁰ Ibid., p. 8.

¹²¹ Ibid., p. 9.

¹²² Ibid., p. 10.

¹²³ En una carta, fechada el 10 de noviembre de 1938, Adorno se excusa por la demora en responder al envío de Benjamin, y explica que tal demora se debe en cierto modo a la decepción que el texto produjo tanto en él como en Horkheimer. La decepción dice relación con el hecho de que «Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo» no constituye, como Benjamin anunciara, un modelo de los *Pasajes* sino un preludio, cuyos motivos se hallan aquí reunidos pero no desarrollados. En efecto, Adorno le reprocha a Benjamin la ausencia de mediación teórica de los tópicos que componen el ensayo. «Abordar los panoramas y la “huella”, el *flâneur* y los pasajes, el modernismo y lo inmutable, sin una interpretación teórica... ¿Pueden estos “materiales” esperar pacientemente a la interpretación sin consumirse en su propio aura? ¿No sucede más bien que al aislar la configuración pragmática de tales motivos, ella acaba conspirando casi demoníacamente contra toda posibilidad de ser interpretada?». Para consultar la carta en su totalidad, así como la respuesta de Benjamin, véase Gershom Scholem and Theodor Adorno (eds.), *The Correspondence of Walter Benjamin 1910-1940*, op. cit., pp. 579-592.

¹²⁴ Giorgio Agamben, op. cit., p. 11.

inicialmente a los *Pasajes*– pudo encontrar sin lugar a dudas su realización más acabada, en la que todos los motivos del pensamiento de Benjamin parecen converger.¹²⁵

En lo que sigue, me restringiré a enunciar y comentar las dimensiones que el aura adquiere en este ensayo en particular, reservando otras consideraciones para el desarrollo específico del problema de la experiencia.¹²⁶ Las tematizaciones del aura podrían agruparse en torno a dos núcleos: por una parte, la memoria; por otra, la mirada. Ambos núcleos comparten un sustrato común, que Baudelaire rubrica como correspondencias [*correspondances*] y que constituye para Benjamin una de las modalidades fundamentales de la experiencia aurática.

En lo que concierne a la memoria, Benjamin retoma en el tercer acápite del ensayo un problema ya expresado en «El narrador», que dice relación con la oposición entre aquélla y el recuerdo. En el ensayo sobre Baudelaire, esta oposición es abordada a partir de Freud. Benjamin quiere testear la fecundidad de la correlación freudiana entre memoria y conciencia, dos funciones psíquicas consideradas incompatibles por Freud por cuanto la segunda operaría allí donde la primera, sorda a la voluntad del individuo, no puede comparecer. Conciencia y memoria tramarían un delicado equilibrio energético entre el interior y el exterior del individuo, en el sentido que la conciencia tendría la función de proteger al individuo del impacto que los estímulos del exterior, si llegasen a mellar su memoria, podrían tener sobre su interior. Estos estímulos, definidos por Benjamin como *shocks*, son mediados por la conciencia a través de dos funciones complementarias: por una parte, el recuerdo, que, según Paul Valéry –referente permanente de Benjamin–, le otorgaría al individuo el tiempo para organizar la recepción de aquellos estímulos que de otro modo le resultarían traumáticos; por otra, la reflexión, que permitiría «asignar al acontecimiento, a costa de la integridad de su contenido, un exacto puesto temporal en la conciencia».¹²⁷

¹²⁵ Idem.

¹²⁶ Abordaremos esta cuestión en el Capítulo II, sección 5.

¹²⁷ Walter Benjamin, «Sobre algunos temas en Baudelaire», en *Ensayos escogidos* (Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010), p. 17.

Memoria y conciencia se corresponden, de igual modo, con dos modalidades de la experiencia, diferenciadas por Benjamin con los términos *Erfahrung* y *Erlebnis*. Sin entrar por ahora en mayores detalles,¹²⁸ bastará consignar que la primera constituiría la experiencia «verdadera», mientras que la segunda haría referencia a una experiencia «galvanizada», cuyo acento está puesto en lo vivido o la vivencia. *Erfahrung* y *Erlebnis*, en principio incompatibles, comparecerían de manera inédita y nunca reeditada en la poesía de Baudelaire, en tanto esta se fundaría en «una experiencia para la cual la recepción de *shocks* se ha convertido en regla»,¹²⁹ de lo que Benjamin deduce en Baudelaire una poesía con «un alto grado de conciencia»¹³⁰ cuya «razón de estado» estaría tramada por un componente histórico ineludible.

En el octavo acápite, Benjamin retoma la cuestión del *shock* ya no desde una perspectiva psíquica, sino social y técnica. En este sentido, el *shock* se inscribe en un proceso de modificación general de la experiencia detonado a finales del siglo XIX, que tiende en primera instancia a la simplificación de ciertas conductas y mecanismos, mediante «una serie de innovaciones técnicas que tienen en común el hecho de sustituir una serie compleja de operaciones por un gesto brusco».¹³¹ En una dimensión táctil, dice Benjamin, es el caso de objetos como los fósforos, la cámara fotográfica o el teléfono. En una dimensión óptica, es lo que sucede con la publicidad en los periódicos o con la experiencia del tránsito en la ciudad. En ambos campos, este gesto brusco (el *shock*) opera como un mecanismo que entrenaría la percepción para la vida urbana, en base a la reiteración insistente de estímulos fundamentalmente ópticos y táctiles, aunque también auditivos y olfativos. Para Benjamin, este entrenamiento tiene su contraparte en el adiestramiento al que es sometido el obrero frente a la máquina, el que también se articula en base a *shocks*, y que constituye una forma de especialización cuyo rasgo distintivo es justamente la ausencia de toda

¹²⁸ Esta diferenciación será abordada con propiedad en el Capítulo II de esta tesis.

¹²⁹ Ibid., pp. 14-15.

¹³⁰ Ibid., p. 16.

¹³¹ Ibid., p. 32.

formación calificada.¹³² Al obrero no especializado le ha sido expropiada toda posibilidad de constituir su labor como experiencia, pues «cada intervención [...] en la máquina carece de relaciones con la precedente porque constituye una exacta reproducción de ésta».¹³³ Su actividad frente a la máquina carece de memoria, y esa es una de las condiciones que determinan el carácter fallido de su experiencia. Lo mismo, señala Benjamin, sucede con el jugador, en tanto el mecanismo del azar también supone una desconexión entre una partida y la otra. Podría decirse que tanto el obrero como el jugador están bajo el hechizo del recomenzar: en cada nuevo producto, en cada nueva partida, se halla cifrada la posibilidad de empezar desde cero y, con ello, de correr una suerte enteramente distinta.

Mientras que el jugador «se halla en un estado de ánimo en el cual no puede atesorar experiencia»,¹³⁴ aquel que desea –que expresa un deseo– sí puede hacerlo.

Cuanto antes se formula en la vida un deseo[,] tanto más grandes son sus perspectivas de cumplirse. Cuanto más lejos en el tiempo se halla un deseo[,] tanto más puede esperarse su realización. Pero lo que lleva lejos en el tiempo es la experiencia, que lo llena y lo articula. Por ello el deseo realizado es la corona reservada a la experiencia.¹³⁵

El modo en que Benjamin articula esta relación entre deseo y experiencia es, creo, completamente aurático. Pienso fundamentalmente en su similitud con la formulación paradigmática del aura –la irreplicable aparición de una lejanía–, que Benjamin reafirmará en las líneas siguientes a partir de la figura de la estrella fugaz como símbolo del deseo cumplido.¹³⁶ Una imagen similar es la que Benjamin construye en «El narrador» a partir de la semilla. En el séptimo acápite, Benjamin comenta la historia del rey Psamenito, en la versión de Heródoto –a quien considera el primer

¹³² Al obrero no especializado, degradado día a día por la máquina, Benjamin opone la figura del artesano, que alcanza la maestría mediante el ejercicio: «cada particular ramo de producción halla en la *experiencia* la forma técnica a él adaptada y la perfecciona *lentamente*». Ibid., p. 34. Cursivas en el original. El artesano por derecho propio es, indudablemente, el narrador.

¹³³ Ibid., p. 36.

¹³⁴ Ibid., p. 37.

¹³⁵ Ibid., p. 38.

¹³⁶ «En el simbolismo de los pueblos la lejanía espacial puede ocupar el lugar de la lejanía temporal; por lo cual la estrella que cae, que se precipita en la infinita lejanía del espacio, se convierte en símbolo del deseo cumplido». Idem.

narrador de la historia–, para luego contrastarla con la interpretación que de ella ofrece Michel de Montaigne. Esta historia, lo recuerdo brevemente, narra la humillación de Psamenito, rey de los egipcios, a manos de Cambises, rey de los persas. Psamenito debe atestiguar la marcha triunfal de los persas, lo que implica presenciar también la degradación de miembros de su familia y de su casa. En lugar de conmoverse por el destino de sus hijos, Psamenito expresa su dolor ante la procesión de un viejo criado. Heródoto consigna los hechos, cuidándose de no clausurar su sentido a través de una interpretación que pudiera parecer definitiva. Benjamin señala que dicha precaución hace de esta historia una verdadera narración, en tanto

está en condiciones, después de miles de años, de suscitar asombro y reflexión. Se asemeja a las semillas de grano que, milenariamente encerradas en las cámaras de las pirámides al abrigo del aire, han conservado su poder germinativo hasta nuestros días.¹³⁷

El potencial germinativo de la semilla funciona aquí como metáfora de la secreta persistencia de la narración en el tiempo. Ambas figuras –la estrella y la semilla– 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, la semilla, «encerradas en las cámaras de las pirámides al abrigo del aire», todavía puede desplegar su fruto.

En la décima sección del ensayo sobre Baudelaire, Benjamin desarrollará en propiedad el concepto de las *correspondances*. Para ello recurrirá a Proust, a quien considera «un lector sin igual de *Les Fleurs du Mal*».¹³⁸ Dice Proust que el tiempo en Baudelaire se encuentra puntuado por ciertos «días significativos [...] que se destacan».¹³⁹ Estos días «[n]o se distinguen por ninguna experiencia vivida»,¹⁴⁰ sino que su contenido viene definido por las *correspondances*, las cuales «fijan un concepto

¹³⁷ Walter Benjamin, *El narrador*, *op. cit.*, p. 70.

¹³⁸ Walter Benjamin, «Sobre algunos temas en Baudelaire», *op. cit.*, p. 17.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 41.

¹⁴⁰ *Idem.*

de experiencia que retiene en sí elementos culturales»¹⁴¹ en virtud de los que «podía Baudelaire valorar plenamente el significado de la catástrofe de la cual él, como moderno, era testigo».¹⁴² En este sentido, podría decirse que el ensayo sobre Baudelaire le permite a Benjamin poner en juego una estrategia metodológica similar a la empleada en los textos que he comentado previamente. Esta estrategia dice relación con la descripción de una forma crepuscular de experiencia cuya identificación y nombramiento coincide con su retirada de la esfera de lo perceptible, a la vez que permite comprender o elucidar el contexto epocal que propicia dicha retirada. De este modo, el aura, en tanto expresión paradigmática de la experiencia cultural, viene a constituir una categoría matriz respecto de la cual se mide el resto de los fenómenos y modos de la experiencia. Así como la medida del aura en el ensayo sobre la obra de arte es la experiencia religiosa, en este texto sobre Baudelaire ella es calibrada en torno a las correspondencias.

Su mecanismo sería, en esencia, sensorial: un sabor o un aroma en particular son los detonantes de cierta memoria (que Benjamin, junto con Proust, define como *mémoire involontaire*) mediante la que el individuo va al encuentro de «una vida anterior».¹⁴³ En efecto, dice Benjamin,

El olor es el refugio inaccesible de la *mémoire involontaire*. Difícilmente se asocia ésta a representaciones visuales; entre las impresiones sensibles suele acompañar solamente a un mismo olor. [...] Un perfume hace remontar años enteros a través del perfume que recuerda.¹⁴⁴

El recurso al olfato no es casual; Benjamin ya ha reflexionado sobre esta cuestión, y precisamente en un texto sobre el mismo Proust:

Por eso es preciso trasladarse, si lo que se quiere es conocer las oscilaciones internas de esta obra, a una capa profunda de aquella memoria involuntaria en que los momentos del recuerdo ya no nos informan de un conjunto, aisladamente, como

¹⁴¹ He reemplazado la traducción de Murena allí donde dice «culturales», por «cultuales», en función de la coherencia de mi propia argumentación.

¹⁴² Idem.

¹⁴³ Ibid., p. 43.

¹⁴⁴ Ibid., p. 45.

imágenes, sino sin imagen y sin forma, del mismo modo que a los pescadores el peso de la red les informa respecto a las capturas. El olor ahí es, como tal, el sentido del peso del que arroja sus redes al inmenso mar del *temps perdu*, mientras que sus frases son los músculos que sostienen el cuerpo inteligible, y que contienen el enorme esfuerzo para levantar esas capturas.¹⁴⁵

La referencia también está implícita en la definición del aura que encontramos en «Pequeña historia de la fotografía», según la cual el aura *se respira*. Benjamin parece moverse en la misma órbita cuando señala en «Sobre algunos motivos en Baudelaire», a propósito de ese régimen de experiencia galvanizada que es la vivencia y que ha hecho de la tierra un lugar deplorable, que para el melancólico «[n]ingún aliento de prehistoria la circunda. Ningún aura».¹⁴⁶

El acápite once del ensayo sobre Baudelaire ahonda en la relación entre *mémoire involontaire* y aura. Podría decirse incluso que Benjamin suministra aquí una reelaboración del concepto, ciñéndose a su matriz cultural:

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.¹⁴⁷

Esta aproximación es importante para mi argumento, en tanto anuda la cuestión del aura al ejercicio artesanal del narrador cuya huella se imprime –«se deposita», dice aquí Benjamin– en el objeto producido. El filósofo prosigue inmediatamente con un comentario de la recepción de la fotografía en Baudelaire quien, a pesar de un primer juicio condenatorio respecto a ésta, luego «busca asumir una actitud más conciliadora».¹⁴⁸ En este sentido, Baudelaire asigna a la fotografía el dominio del archivo y de la memoria, reservando al arte el de «lo impalpable y de lo

¹⁴⁵ Walter Benjamin, «Hacia la imagen de Proust», en *Obras II/1, op. cit.*, p. 330,

¹⁴⁶ Walter Benjamin, «Sobre algunos temas en Baudelaire», *op. cit.*, p. 47.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 48.

¹⁴⁸ *Idem.*

imaginario».¹⁴⁹ Los afanes del arte estarían pues enfocados en responder a la exigencia de belleza que impone el ámbito de la fantasía como territorio espiritual. En este sentido, si «[l]a fantasía puede quizás concebirse como la capacidad de formular deseos de un tipo especial [...] que puedan considerarse satisfechos mediante “algo bello”»,¹⁵⁰ entonces la obra de arte sería una posible tentativa para hacer frente a esta demanda. Pero este hacer frente no es ni quiere ser una solución definitiva: la satisfacción del deseo es al mismo tiempo aquello que pone este deseo en un movimiento perpetuo. El placer de lo bello es insaciable, pues cada actualización de lo bello por obra del arte se abre paso «desde las profundidades del tiempo».¹⁵¹ En la nota que sigue, Benjamin sellará el lazo entre aura y belleza, al señalar que «[e]l instante de este logro [redimir la belleza desde las profundidades del tiempo] queda marcado a su vez como único e irrepetible».¹⁵² La belleza moderna lleva las marcas del aura como régimen de visualidad cultural.

Este régimen de visualidad no es antojadizo. En efecto, el ensayo sobre Baudelaire circunscribe la cuestión del aura al ámbito de la mirada (así como al de la memoria, como ya advertimos). No sólo insistirá Benjamin en que todos estos fenómenos acontecen en el marco de una «crisis de la percepción misma»;¹⁵³ también dará a entender que esta crisis de la percepción se vuelve palpable en un trastocamiento de la mirada por obra de la fotografía y sus aparatos.

Lo que en la daguerrotipia debía ser sentido como inhumano, y diría como asesino, era la circunstancia de que la mirada debía dirigirse hacia la máquina (y por añadidura durante largo tiempo), mientras que la máquina recogía la imagen del hombre sin devolverle siquiera una mirada.¹⁵⁴

¹⁴⁹ Idem.

¹⁵⁰ Ibid., p. 49.

¹⁵¹ Ibid., p. 50.

¹⁵² Ibid., p. 50n.

¹⁵³ Ibid., p. 49.

¹⁵⁴ Ibid., p. 50.

La mirada que el individuo sumerge en la máquina fotográfica cae en suelo estéril, mientras que la mirada que el individuo sumergía en una pintura era correspondida por ésta con el placer de lo bello.

Pero en la mirada se halla implícita la espera de ser recompensada por aquello hacia 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 cosa 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.¹⁵⁵

Benjamin ya ha elaborado en «El narrador» esta cuestión, pero en el ámbito de la escucha, al señalar que la efectividad de la narración depende de su capacidad para «encontrar un lugar en la memoria del oyente»¹⁵⁶, de modo tal que éste pueda incorporarla a su propia experiencia y, desde ese fondo, rescatarla para volver a contarla. Pero, al mismo tiempo, el oyente debe encontrarse en un temple anímico y receptivo específico, que es para Benjamin el aburrimiento y cuyo correlato sería el «don de estar a la escucha»,¹⁵⁷ de modo tal que «[c]uanto más olvidado de sí mismo está el que escucha, tanto más profundamente se imprime en él lo escuchado».¹⁵⁸

En el caso del ensayo sobre Baudelaire, el temple anímico del aburrimiento es matizado como una «perceptibilidad», término introducido *vía* Novalis que remite a una forma particular de atención, vinculada a la mirada en tanto articulación del mundo humano y el mundo de la naturaleza. En este sentido, el aura sólo sería perceptible en un contexto en el que la mirada fuese un fenómeno recíproco. Al mismo tiempo, la experiencia del aura exigiría una atención peculiar, una *espera* que estaría en principio reñida con la voluntad o pulsión de aproximación que Benjamin ha

¹⁵⁵ Ibid., pp. 50-51.

¹⁵⁶ Walter Benjamin, *El narrador*, *op. cit.*, p. 70.

¹⁵⁷ Idem.

¹⁵⁸ Ibid., p. 71.

identificado como propia de la sociedad moderna. Esta atención es también la disposición anímica que hace posible, «[e]n un mediodía de verano, seguir con toda calma el perfil de una cordillera en el horizonte o una rama que proyecta su sombra sobre quien la contempla, hasta que el momento o la hora llegan a formar parte de su aparición».¹⁵⁹ Esta «aparición irrepetible de una lejanía», dirá Benjamin, «tiene el mérito de poner de manifiesto el carácter cultural del fenómeno. Lo esencialmente lejano es inaccesible: la inaccesibilidad es una característica esencial de la imagen de culto».¹⁶⁰

Benjamin verificará cómo esta forma de atención o «perceptibilidad» se entrapa en la poesía de Baudelaire, en la que «claramente se percibe la decadencia del aura»¹⁶¹: allí donde «la mirada aflora al ojo humano [...], la espera dirigida a la mirada del hombre se ve decepcionada».¹⁶² En efecto, la poesía de Baudelaire pondría en escena «ojos de los que se podría decir que han perdido la capacidad de mirar».¹⁶³ Lo que emerge es una mirada distinta, ciega a cualquier experiencia aurática: el habitante de la ciudad moderna no busca la mirada del otro sino para cuidarse de ella, como la prostituta se cuida del policía¹⁶⁴ o el pasajero enfrentado a los demás ocupantes del ómnibus. En palabras de Simmel,

Quien ve sin oír se halla mucho... más preocupado que quien oye sin ver. Esto es característico de las... grandes ciudades. Las relaciones recíprocas entre los hombres en las grandes ciudades... se distinguen por un acentuado prevalecimiento de la actividad de la visión sobre la del oído. La causa principal de este hecho son los vehículos públicos. Antes de la aparición de los ómnibus, de los trenes y de los tranvías en el siglo diecinueve, la gente no se había encontrado nunca en la situación de tener que permanecer, durante minutos e incluso horas enteras, mirándose a la cara sin dirigirse la palabra.¹⁶⁵

¹⁵⁹ Walter Benjamin, «Pequeña historia de la fotografía», *op. cit.*, pp. 40-42.

¹⁶⁰ Walter Benjamin, «Sobre algunos temas en Baudelaire», *op. cit.*, p. 51.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 52.

¹⁶² *Idem.*

¹⁶³ *Idem.*

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 53.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 54.

Este individuo impávido no es el *flâneur* que disfruta perderse entre la muchedumbre, «que se sumerge en la multitud como en un *reservoir* de energía eléctrica»,¹⁶⁶ ansioso del contacto con el otro, «de *shocks* y de colisiones».¹⁶⁷ Esa mirada a la vez atenta y disipada, fugaz y receptiva, que todavía respira en los poemas permeados por las *correspondances* como *locus* de la experiencia aurática, terminó por ser, en cierta medida, ajena a Baudelaire. La experiencia última que se transluce en su poesía no es la *Erfahrung* en su sentido más tradicional, sino todo lo contrario: la «experiencia vivida» (*Erlebnis*),

a la cual Baudelaire ha dado el peso de una experiencia. Ha mostrado el precio al cual se conquista la sensación de la modernidad: la disolución del aura a través de la «experiencia» del shock. [...] Su poesía brilla en el cielo del Segundo Imperio como «un astro sin atmósfera».¹⁶⁸

Tal como las fotografías de Atget carecen de atmósfera, a la poesía de Baudelaire «[n]ingún aliento de prehistoria la circunda. Ningún aura».¹⁶⁹ Ella le sirve a Benjamin como puesta en juego de todo un aparataje perceptual nuevo: de la novela a la poesía lírica, de la pintura a la fotografía, del recuerdo a la memoria, de la *Erfahrung* a la *Erlebnis*, de la escucha a la mirada, del oído a la visión. Y, en lo que nos convoca, permite elucidar el concepto de aura no sólo en su engarce con una matriz cultural, sino como un modo de atención que, en el contexto de la modernidad, entra en disputa con las nuevas formas de percepción.

¹⁶⁶ Ibid., p. 33.

¹⁶⁷ Idem.

¹⁶⁸ Ibid., p. 57.

¹⁶⁹ Ibid., p. 47.

Capítulo II

Los avatares de la experiencia

Una de las múltiples dificultades que plantea la obra de Walter Benjamin, dificultad que es a su vez motivo de las numerosas monografías y estudios que se publican a propósito de su figura año tras año, es la incapacidad de agrupar sus ideas en un sistema filosófico que opere de manera coherente e inequívoca, es decir, que sea eficiente a todo evento. En este sentido, una cualidad inherente a su pensamiento es la resistencia a cualquier forma de sistematización que otorgara a cada uno de sus textos un punto óptimo de rendimiento crítico y conceptual. Lo anterior se vuelve evidente en la medida que tampoco existe un acuerdo entre los diversos comentaristas respecto de cuál sería *el* tema o *el* problema que constituye el objeto del pensamiento benjaminiano,¹⁷⁰ motivo éste también por el que han podido seguir elaborándose nuevas e inauditas lecturas de su obra.

Como señala Marc Berdet, Benjamin practicó diversos oficios en torno a la escritura –«traductor, crítico literario, teórico político, filósofo, periodista, historiador, sociólogo, antropólogo»–, pero «sin ponerse nunca el traje del erudito».¹⁷¹ Este modo de trabajo –forzado en parte por el rechazo de su tesis de habilitación en 1925– no debe tomarse a la ligera. Al contrario, valdría la pena considerarlo como una advertencia metodológica respecto al carácter inespecífico e indisciplinado de su

¹⁷⁰ Corresponde señalar que tanto Adorno como Scholem coinciden en asignar al mito un lugar central en la filosofía benjaminiana. En este sentido, el primero dice que «[l]a reconciliación con el mito es el tema mismo de la filosofía de Benjamin. Pero, como en las variaciones musicales exitosas, el tema no se denuncia casi nunca abiertamente, sino que se mantiene oculto...» («Caracterización de Walter Benjamin», en *Crítica cultural y sociedad*. Barcelona: Ariel, 1969, p. 121. Traducción modificada). Por su parte, Scholem apunta en Benjamin una «resuelta inclinación [...] hacia una penetración filosófica del mito». Al respecto, añade que «[p]ara Benjamin, sólo el mito podía representar “el mundo”. Decía que él mismo no sabía cuál podía ser la finalidad de la filosofía, dado que el “sentido del mundo” no era preciso buscarlo, puesto que ya venía definido por el mito. El mito sería el todo; el resto, incluidas filosofía y matemáticas, no sería sino oscurecimiento, una apariencia originada por el propio mito». *Walter Benjamin. Historia de una amistad* (Barcelona: Random House Mondadori, 2007), p. 69.

¹⁷¹ Marc Berdet, *Walter Benjamin. La passion dialectique* (Paris: Armand Colin, 2014) p. 14.

pensamiento. Por supuesto, con esto no quiero decir que el tratamiento que Benjamin hace de los distintos objetos de estudio que aborda sea desprolijo o poco metódico; más bien, me refiero a cierto consenso en torno a su estrategia de trabajo que puede establecerse a partir de las opiniones de quienes lo conocieron en vida, especialmente Theodor Adorno, Gershom Scholem y Hannah Arendt. Este consenso dice relación con el hecho de que Benjamin se aleja de la figura del filósofo en sentido estricto, esto es, en el sentido de que no habría en él una voluntad de elaborar un sistema de pensamiento propiamente tal, articulado por categorías invariables. Al respecto, Arendt señala:

Para describir su trabajo adecuadamente y a él como a un autor dentro de nuestro horizonte usual de referencias, deberían hacerse un gran número de afirmaciones rotundas y negativas, tales como: su erudición era grande, pero no era un especialista; el motivo de sus temas comprendía textos y su interpretación, pero no era un filólogo; se sentía poderosamente atraído no hacia la religión sino hacia la teología y al tipo teológico de interpretación por el cual el texto mismo es sagrado, pero no era ningún teólogo y no estaba particularmente interesado por la Biblia; era un escritor nato, pero su máxima ambición era producir un trabajo que se compusiera enteramente de citas; [...] hizo reseñas de libros y escribió varios ensayos sobre escritores muertos y vivos, pero no era crítico literario; escribió un libro sobre el barroco alemán y legó un voluminoso estudio inacabado sobre el siglo XIX francés, pero no fue historiador literario ni de ningún otro tipo; intentaré mostrar que pensaba poéticamente, pero no fue ni un poeta ni un filósofo.¹⁷²

Lejos de aquella filosofía cuya meta es el mundo de las ideas concebido como sistema, Arendt considera que la posición de Benjamin es la de un *homme de lettres*, caracterizada tanto por una profunda pasión por el mundo intelectual y literario,

¹⁷² Hannah Arendt, «Walter Benjamin», en *Walter Benjamin; Bertolt Brecht; Hermann Broch; Rosa Luxemburgo* (Madrid: Anagrama, 1968), pp. 10-11.

como por una renuncia a hacer de esta pasión un medio legítimo de subsistencia económica y por un «rechazo absoluto a ser integrado política y socialmente».¹⁷³

Por su parte, Adorno señala que «Benjamin no tenía nada de filósofo en el sentido tradicional y según las escalas tradicionales».¹⁷⁴ De hecho, llegará a afirmar que «el pensamiento benjaminiano excluye rigurosamente tanto los temas fundamentales como su desarrollo y su interpretación, al igual que el mecanismo de hipótesis, afirmación y prueba, las tesis y sus conclusiones»,¹⁷⁵ y que, en esta línea, «su pensamiento intenta sustraerse, con renovados esfuerzos y puntos de partida, al pensamiento clasificatorio».¹⁷⁶ Esta peculiaridad, así como «su hostilidad a la desgastada temática de la filosofía y su jerga», le valió la fama de ensayista.¹⁷⁷ A este respecto, Adorno precisa que el «ensayismo [de Benjamin] consiste en tratar textos profanos como si fueran sagrados»,¹⁷⁸ tendencia que Scholem asimila al comentario como una estrategia de penetración de las Escrituras, pero trasladado aquí al ámbito secular. En este sentido, el cabalista dirá que, a partir del ensayo de Benjamin sobre *Las afinidades electivas* de Goethe,

su actividad literaria se deslizaba sensiblemente en la dirección del comentario de textos particularmente significativos, en torno a los cuales pudiese cristalizar su pensamiento. Su talento especulativo no se orientaba a la concepción de pensamientos nuevos, sino a la penetración de lo ya dado, de lo preformado, para interpretarlo y transformarlo.¹⁷⁹

El método elaborado por Benjamin se distancia también de la filosofía tradicional en lo que concierne a sus tópicos y objetos. Su premisa, dice Adorno, es «no excluir nada de antemano».¹⁸⁰ Este principio, que bien podría ser tanto la divisa del coleccionista

¹⁷³ Ibid., pp. 35, 40 y 41. Gershom Scholem relata pormenorizadamente en *Historia de una amistad* las dificultades económicas que la adopción de esta posición supuso para Benjamin a lo largo de su vida, y especialmente en la compleja relación que mantuvo con sus padres.

¹⁷⁴ Theodor Adorno, «Caracterización de Walter Benjamin», *op. cit.*, pp. 113-114.

¹⁷⁵ Theodor Adorno, «Introduction aux *Écrits*», en *Sur Walter Benjamin* (Paris: Gallimard, 1999), p. 55.

¹⁷⁶ Theodor Adorno, «Caracterización de Walter Benjamin», *op. cit.*, p. 116.

¹⁷⁷ Ibid., p. 117.

¹⁷⁸ Ibid., p. 121.

¹⁷⁹ Gershom Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, *op. cit.*, p. 180.

¹⁸⁰ Theodor Adorno, «Sur Walter Benjamin», en *Sur Walter Benjamin*, *op. cit.*, p. 11.

como la del cronista,¹⁸¹ es lo que le permite «abordar los fenómenos históricos, las manifestaciones el espíritu objetivo, la “cultura”, como si se tratara de naturaleza».¹⁸² Esta estrategia, que Adorno considera característica de la forma del ensayo, no operaría sólo respecto al pasado –«la vida fosilizada»–, sino especialmente en lo que toca al presente. Se trata «de considerar a las cosas vivas como si pertenecieran a un pasado lejano, a la historia primitiva, para que de este modo revelen bruscamente su significado».¹⁸³ Este sería, propiamente, para Adorno, el proyecto benjaminiano: «elaborar una arqueología de la modernidad» en la que «la novedad más actual [se revele] como figura de lo arcaico».¹⁸⁴

II.1. El concepto de experiencia

En este proyecto, por cierto sumamente ambicioso, la noción de experiencia ocupa un lugar fundamental. En efecto, el problema de la experiencia es una de las corrientes que más agitan las aguas de su producción escritural, al punto que, creo, no sería posible concebir una arqueología de la modernidad sin preguntarse al mismo tiempo por las condiciones de posibilidad de su experiencia. Sin embargo, no podemos referirnos aquí a la experiencia como si ella fuese un concepto ya dado y por lo mismo invariable. Al contrario, como señala Hans-Georg Gadamer, «por paradójico que suene, el concepto de experiencia [es] uno de los menos ilustrados y aclarados».¹⁸⁵ Se lo suele emplear en dos sentidos: por una parte, en relación a su utilización en el habla cotidiana; por otra, en relación a su lugar en la producción de conocimiento científico. Es especialmente a partir de esta esquematización epistemológica que ella ha visto recortado su sentido originario, recorte que afecta en particular a su índice histórico.

¹⁸¹ «El cronista, que detalla los acontecimientos sin discernir entre grandes y pequeños, tiene en cuenta la verdad de que nada de lo que alguna vez aconteció puede darse por perdido para la historia». Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso*, op. cit., p. 49.

¹⁸² Theodor Adorno, «Sur Walter Benjamin», en *Sur Walter Benjamin*, op. cit., p. 16.

¹⁸³ Idem.

¹⁸⁴ Ibid., p. 23.

¹⁸⁵ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método* (Salamanca: Sígueme, 1977), p. 421.

A este respecto, Gadamer señala que, en la medida que el concepto de experiencia ha sido ganado para el ámbito de la ciencia, su rol en la configuración de una conciencia histórica ha sido progresivamente obliterado, y esto porque «el objetivo de la ciencia es objetivar la experiencia hasta que quede libre de cualquier momento histórico».¹⁸⁶ En efecto, la cualidad de la experiencia científica reposa en su reproducibilidad, es decir, en que ella pueda confirmarse en instancias ulteriores; su refutación siempre es producto de la entrada en vigencia de una nueva experiencia que ha desacreditado a la anterior, lo que se observa especialmente en la lógica científica del paradigma, que sólo puede validarse en la medida que desbanca un paradigma ya establecido. Para que la experiencia pueda convertirse en material para la ciencia, «las observaciones individuales [de las que ella emerge] deben mostrar generalmente los mismos resultados».¹⁸⁷ Esta generalidad sería lo que le otorga su carácter a la vez prescriptivo y previsional.

Ahora bien, fuera de este ambiente controlado en el que la experiencia opera como medio de comprobación o refutación de un modelo científico instalado, encontramos para ella un sentido totalmente opuesto. En esta línea, Gadamer señala que la experiencia exhibe justamente un carácter imprevisible: ella «tiene lugar como un acontecer del que nadie es dueño, que no está determinada por el peso propio de una u otra observación sino que en ella todo viene a ordenarse de manera realmente impenetrable».¹⁸⁸ En efecto, si atendemos no a su resultado sino a su proceso, notaremos con Gadamer que la positividad de la experiencia científica se invierte:

No se la puede describir simplemente como la formación, sin rupturas, de generalidades típicas. Esta formación ocurre más bien porque generalizaciones falsas son constantemente refutadas por la experiencia, y cosas tenidas por típicas han de ser destipificadas. Esto tiene su reflejo lingüístico en el hecho de que hablamos de experiencia en un doble sentido, por una parte como las experiencias que se integran

¹⁸⁶ Ibid., p. 421.

¹⁸⁷ Ibid., p. 426.

¹⁸⁸ Ibid., p. 428.

en nuestras expectativas y las confirman, por la otra como la experiencia que se «hace». Esta, la verdadera experiencia, es siempre negativa.¹⁸⁹

Esta negatividad –productiva, por cierto– es lo que le permite a Gadamer hablar de la experiencia en términos dialécticos, restituyéndole con ello su dimensión histórica. En ella, la experiencia ya no remite a la particularidad del conocimiento que se adquiere respecto de un objeto dado, sino que viene a transformar el saber de un individuo en su totalidad. Tampoco se trata ya de una experiencia cuyo sello distintivo sería su reproducibilidad: en la medida que ha transformado por entero el saber del individuo, no puede volver a hacerse.

Una misma cosa no puede volver a convertirse para uno en experiencia nueva. Sólo un nuevo hecho inesperado, puede proporcionar al que posee experiencia una nueva experiencia. De este modo la conciencia que experimenta se invierte: se vuelve sobre sí misma. El que experimenta se hace consciente de su experiencia, se ha vuelto un experto: ha ganado un nuevo horizonte dentro del cual algo puede convertirse para él en experiencia.¹⁹⁰

Esta inversión es lo que determina el carácter dialéctico de la experiencia: que el en-sí del objeto se vuelve en-sí para nosotros. El individuo no es solamente sujeto de percepción, que recibe y procesa los estímulos del exterior, sino que participa de la experiencia de un modo enteramente distinto. Como señala Gadamer, para Hegel

[e]l principio de la experiencia contiene la determinación infinitamente importante de que para la adopción y presunción de verdad de un contenido el hombre mismo tiene que estar en ello, o más precisamente, que tiene que encontrar este contenido unido y en unidad con la certeza de sí mismo.¹⁹¹

Ahora bien, esto conduce, en último término, a «la superación de toda experiencia que se alcanza en el saber absoluto, esto es, en la consumada identidad de conciencia y objeto».¹⁹² Esto es problemático, en la medida que para Gadamer la experiencia es

¹⁸⁹ Idem.

¹⁹⁰ Ibid., p. 429.

¹⁹¹ Hegel, cit. en ibid., p. 430.

¹⁹² Ibid., p. 431.

esencialmente algo inacabado y siempre en proceso de constituirse: ella no conduce a un fin de la experiencia, sino a una continua apertura a nuevas experiencias. Su figura ejemplar es la del hombre experimentado, que en virtud de sus experiencias no puede repetir las, pero sí hacer otras nuevas. En este sentido, «la dialéctica de la experiencia tiene su propia consumación no en un saber concluyente, sino en esta apertura a la experiencia que es puesta en funcionamiento por la experiencia misma».¹⁹³ Lo que el experimentado posee no es una experiencia respecto de objetos particulares, sino una experiencia en sentido general y que forma parte de su esencia histórica. Su historicidad reside en el hecho que, en la medida que ella concierne al individuo en particular, es cada individuo el que debe hacerla a su turno. Y dado que ella está marcada por el signo de la negatividad, su realización «presupone necesariamente que se defrauden muchas expectativas»,¹⁹⁴ es decir, que ella es el fruto de innumerables decepciones. Este carácter doloroso de la experiencia es lo que le permitirá al individuo forjar su buen juicio, que no es otra cosa que una forma de autoconocimiento que lo habilitará para superar sus juicios iniciales en virtud de las experiencias que ha hecho, autoconocimiento que está necesariamente ligado al reconocimiento de los límites del ser humano. En este sentido dice Gadamer que «el hombre experimentado conoce los límites de toda previsión y la inseguridad de todo plan»¹⁹⁵: su experiencia fundamental es la conciencia de su propia finitud, especialmente en lo que toca al dominio del tiempo y del futuro.

Reconocer lo que es no quiere decir aquí conocer lo que hay en un momento, sino percibir los límites dentro de los cuales hay todavía posibilidad de futuro para las expectativas y los planes; o más fundamentalmente, que toda expectativa y toda planificación de los seres finitos es a su vez finita y limitada. La verdadera experiencia es así experiencia de la propia historicidad.¹⁹⁶

¹⁹³ Idem.

¹⁹⁴ Ibid., p. 432.

¹⁹⁵ Ibid., p. 433.

¹⁹⁶ Ibid., p. 434.

El concepto de experiencia al que se refiere Gadamer puede clarificarse aún más si recurrimos a la etimología de los vocablos alemanes empleados para referirse a ella. El primero es *Erfahren*, que contiene el verbo *fahren* y que remite al andar, mientras que el prefijo *er* remite a un perseverar hasta el final, de modo que «“*Erfahren*” significa en principio, en sentido bien concreto: llegar al fin del *fahren*, o sea conseguir algo en ese *fahren*».¹⁹⁷ En sentido figurado, *Erfahren* hace referencia al conocimiento que se adquiere de algo con lo que nos hemos encontrado ya sea en el *fahren* o en el *Fahrt* (el viaje que constituye el andar). Esta experiencia sería exclusiva del individuo particular, en la medida en que éste ha debido hacer el viaje en cuyo camino la ha adquirido, y por lo mismo no podría legarse a otros, lo que recuerda al carácter doloroso otorgado por Gadamer a la experiencia como algo que cada individuo debe hacer por sí mismo:

Podemos sin duda informar a otro sobre nuestras experiencias, pero no transmitírselas. Su saber acerca de mis experiencias nunca se convertirá en su propia experiencia. Por eso los hombres no aprenden nada (o sólo muy poco) de la experiencia de los demás. Cada uno debe repetirlas por sí mismo.¹⁹⁸

Hacer experiencias significa padecerlas, lo que implica no la feliz confirmación de lo que ya sabemos, sino la defraudación de estas expectativas respecto de lo que conocemos. En este sentido, el viaje (*Fahrt*) es la metáfora del encuentro con lo desconocido y lo fortuito, aquello que elude «toda planificación y previsión».¹⁹⁹

El segundo vocablo empleado para referirse a la experiencia es *Erleben* (vivir), que tiene un carácter más bien afectivo y subjetivo, en el sentido que supone que el sujeto se enriquece al entrar en contacto con el mundo, mientras que *Erfahren* remitía más bien a una experiencia objetiva del mismo. «La vivencia», señala Otto Bollnow, «descansa totalmente en sí misma y no se vuelca al exterior».²⁰⁰ Ella transmite al individuo una sensación de plenitud que queda confinada y a la vez disponible en el

¹⁹⁷ Otto Bollnow, *Introducción a la filosofía del conocimiento* (Buenos Aires: Amorrortu, 2001), p. 142.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 143.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 144.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 145.

recuerdo, mientras que la experiencia en sentido estricto supone «un cambio permanente en el individuo».²⁰¹

Bollnow sigue en líneas generales el argumento de Gadamer, pero añade algo: un empleo de la palabra experiencia que será fundamental para Benjamin, y que dice relación con su capacidad de embotar al individuo al punto de hacerlo desistir de toda voluntad de realizar nuevas experiencias. En este sentido, Bollnow señala que

la experiencia es lo que ataja el vuelo de los ideales, lo que fatiga al hombre. Al final de la experiencia está la resignación. Después que el individuo ha advertido repetidas veces el fracaso de todos sus intentos de mejorar en algo el mundo, acaba por desistir y se ciñe al proceder usual, ya probado por la rutina. Se hunde en sus quehaceres. Por consiguiente, la experiencia es lo obstaculizante, la resistencia contra todo anhelo de mejorar lo existente y, por tanto, de progresar. Por ello el hombre siempre debe reunir todas sus fuerzas y luchar contra la presión de la experiencia si desea crear algo nuevo y mejor.²⁰²

La experiencia se transforma en la fuente de todos los argumentos disuasivos que los mayores esgrimirán contra los más jóvenes para convencerlos de la inutilidad de sus esfuerzos. En este caso, la experiencia no es un medio que tiende a la transformación de la existencia, sino aquello que la automatiza, supeditándola al hábito y la costumbre, a lo probado y comprobado. Paradójicamente –como también constatará Benjamin–, «la experiencia sirv[e] para negarse la posibilidad de hacer nuevas experiencias. El hombre [...] ya no está preparado para corregirse y de este modo prueba que está interiormente rígido y [que] ha perdido su vitalidad».²⁰³

Para Bollnow, esta acepción de la palabra experiencia no se opone a la conceptualización efectuada por Gadamer, sino que ambas estarían íntimamente ligados. En este sentido, la apertura o la receptividad necesaria para la realización de nuevas experiencias no es algo dado de antemano, sino que se trata de una disposición anímica y vital que igualmente debe ser adquirida. De este modo, si inicialmente «toda

²⁰¹ Idem.

²⁰² Ibid., p. 146.

²⁰³ Ibid., p. 146.

experiencia lleva la amenaza de estancamiento»,²⁰⁴ será necesario de parte del individuo un esfuerzo continuo para «vencer constantemente las fuerzas de la inercia».²⁰⁵ Este esfuerzo supone no refugiarse en la experiencia, sino «exponerse a aquellas situaciones que son las únicas en que pueden sobrevenirle experiencias»,²⁰⁶ tal como un individuo cualquiera decide un día emprender el viaje y abrirse a lo que habrá de traer.

Ahora bien, tanto Gadamer como Bollnow consideran que la experiencia es esencialmente intransmisible. Coincidiendo ambos en el trance doloroso que es necesario atravesar para alcanzarla, el primero dirá que «la experiencia [...] tiene que ser adquirida y [...] a nadie le puede ser ahorrada»,²⁰⁷ siendo su fórmula esencial el *pathei mathos* esquileano: mediante el padecimiento el hombre aprende no sólo sobre las cosas, sino esencialmente sobre sus limitaciones y su propia finitud. Para Bollnow, la experiencia no puede transmitirse; a lo sumo podemos dar noticia de ella, pero este relato en ningún caso podrá equipararse a la experiencia que lo ha suscitado.²⁰⁸ Para Benjamin esto constituye un escollo pues, como veremos más adelante, la experiencia sólo se consume con propiedad en el proceso de su transmisión: lo que Benjamin llama «la atrofia de la experiencia»²⁰⁹ es indisoluble del hecho que ya no se la puede narrar.

Para Martin Jay, la palabra «experiencia» se halla envuelta en una aparente paradoja: ella «ha sido usada con frecuencia para apuntar precisamente a aquello que excede los conceptos y el lenguaje mismo, para designar aquello que, de tan inefable e individual, no puede ser referido en términos comunicativos».²¹⁰ En este sentido, habría en la experiencia un excedente que se sustrae al lenguaje. Sin embargo, «experiencia» es una palabra común que, independiente de los significados disímiles

²⁰⁴ Ibid., p. 150.

²⁰⁵ Ibid., p. 151.

²⁰⁶ Idem.

²⁰⁷ Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 432.

²⁰⁸ Véase Otto Bollnow, *op. cit.*, p. 143.

²⁰⁹ Walter Benjamin, «Sobre algunos temas en Baudelaire», *op. cit.*, p. 12.

²¹⁰ «La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva», en *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva* (Santiago de Chile: UDP, 2008), p. 21.

que se le puedan atribuir, refiere a algo cuyo sentido, justamente porque es indecible, es al mismo tiempo tácito. Ella articula «el punto nodal entre la intersección entre el lenguaje público y la subjetividad privada, entre la dimensión compartida que se expresa a través de la cultura y lo inefable de la interioridad individual».²¹¹ Y aun cuando reconoce que la experiencia no puede adquirirse indirectamente, sino que debe padecerse, se arriesgará a decir que ella «puede volverse accesible para otros a través de un relato *ex post facto*, una suerte de elaboración secundaria en el sentido freudiano, que la transforme en una narrativa llena de sentido».²¹²

Repasando las variantes etimológicas del concepto, Jay apuntará que la idea de viaje (*Fahrt*) que subyace a *Erfahrung* implica que a la experiencia le estaría aparejada la posibilidad de ser narrada, y que por lo mismo se la podría asociar con una sabiduría a la vez acumulada y transmisible, mientras que *Erlebnis* remite a una relación no mediada con el mundo, «una unidad primitiva [entre sujeto y mundo] que precede a la reflexión intelectual y a la diferenciación conceptual»,²¹³ un modo eminentemente pasivo de conectarse con el flujo vital. A «la celebración vitalista de la *Erlebnis*» se opone una *Erfahrung* «basada en la continuidad y el desarrollo históricos, en la integración del individuo en una comunidad de sentido y en un lenguaje compartido que permite a los narradores transmitir los “relatos de la tribu” de generación en generación».²¹⁴

En otro ensayo, Jay formulará esta oposición entre *Erfahrung* y *Erlebnis* en términos cuya complicitad con el pensamiento benjaminiano es evidente:

La primera [*Erlebnis*] supone el influjo registrado prerrelexivamente de estímulos externos o la emergencia de estímulos, somáticos o psíquicos, desde el interior. [...] El término contrastante, *Erfahrung*, implica una totalización mediada de manera más compleja, integrada históricamente, y filtrada culturalmente, de esos estímulos en un patrón con sentido. [...] Si, por una parte, *Erlebnis* connota una respuesta pragmática y a corto plazo a los *shocks* de los estímulos internos y externos, la *Erfahrung* significa

²¹¹ Ibid., p. 22.

²¹² Idem.

²¹³ Ibid., p. 23.

²¹⁴ Ibid., p. 35.

un entrelazarse más acumulativo y a menudo subconsciente de acontecimientos discretos en un conjunto narrativo con coherencia y hasta, tal vez, un significado teleológico.²¹⁵

II.2. El despliegue de la experiencia en Benjamin

La polarización entre *Erfahrung* y *Erlebnis*, que para Benjamin constituye un *topos* ineludible a la hora de referirse a las transformaciones técnicas, sociales y económicas que se producen en la modernidad y a los efectos que ellas tienen en la experiencia del individuo moderno, es uno de los abordajes que el filósofo alemán hizo del problema de la experiencia, pero no es el único. En efecto, tal como ocurre con el concepto de aura, también el de experiencia alcanza en la obra de Benjamin diversas amplitudes. La primera y más notoria es la que hallamos en un texto temprano, escrito en 1913 y publicado bajo el título de «Experiencia» en la revista *Der Anfang*, en octubre del mismo año. Allí, Benjamin establece una oposición entre los adultos, que emplean la experiencia como un elemento disuasivo que busca instalar el conformismo como norma, y los jóvenes, que desean dotar a la experiencia de un contenido nuevo, aun si ello implica zozobrar en la tristeza. En efecto, el joven filósofo señala que para el adulto la experiencia es una máscara: «siempre igual, inexpresiva, impenetrable».²¹⁶ Su signo es el de la desilusión: todo lo vivido se revelará eventualmente como vacío de sentido, comprobación a la que no sería posible sustraerse. La sobriedad de la época adulta vendrá a remediar la dulce embriaguez de los días de juventud, reemplazando los «disparates juveniles» por «la gran “experiencia”, los años de los compromisos, la pobreza de ideas y la falta de brío».²¹⁷ Como elemento disuasivo, la experiencia se convierte para el adulto en «la fiel noticia de lo habitual de la vida», siendo aquí lo

²¹⁵ «Canciones de experiencia: Reflexiones sobre el debate acerca de la Historia Cotidiana», en *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*, *op. cit.*, p. 57.

²¹⁶ «Experiencia», en *Obras II/1*, *op. cit.*, p. 54.

²¹⁷ *Idem*.

habitual equivalente a «lo grosero y lo común».²¹⁸ A esta opacidad de la experiencia, que se traduce en desconsuelo, Benjamin opone una voluntad o tendencia hacia lo inexperimentable, a lo que sólo puede acceder el espíritu y que le permitirá dotar de contenido a la experiencia de la juventud. «La experiencia», dice Benjamin, «sólo carece de sentido y sólo está abandonada por el espíritu para el que de hecho carece de espíritu».²¹⁹ El adulto se refugia en el recuerdo sentimental; «el joven quiere en cambio experimentar el espíritu».²²⁰

En cierto sentido, este opúsculo concentra algunas de las reflexiones medulares que André Breton expondrá en el manifiesto surrealista de 1924. Allí, el poeta se refiere al hombre,

soñador sin remedio, [que] al sentirse de día en día más descontento de su sino, examina con dolor los objetos que le han enseñado a utilizar, y que ha obtenido a través de su indiferencia o de su interés, casi siempre a través de su interés, ya que ha consentido someterse al trabajo o, por lo menos no se ha negado a aprovechar las oportunidades... ¡Lo que él llama oportunidades! Cuando llega a este momento, el hombre es profundamente modesto: sabe cómo son las mujeres que ha poseído, sabe cómo fueron las risibles aventuras que emprendió, la riqueza y la pobreza nada le importan [...]. Si le queda un poco de lucidez, no tiene más remedio que dirigir la vista hacia atrás, hacia su infancia que siempre le parecerá maravillosa [...]. En la infancia la ausencia de toda norma conocida ofrece al hombre la perspectiva de múltiples vidas vividas al mismo tiempo; el hombre hace suya esta ilusión; sólo le interesa la facilidad momentánea, extremada, que todas las cosas ofrecen.²²¹

Como el adulto desnudado por Benjamin, el hombre de Breton es el sujeto de una renuncia. Las esperanzas que uno ha puesto en el espíritu, el otro las confía a la imaginación, «aquella [...] que no reconocía límite alguno [pero que] ya no puede ejercerse sino dentro de los límites fijados por las leyes de un utilitarismo

²¹⁸ Ibid., p. 54.

²¹⁹ Ibid., pp. 55-56.

²²⁰ Ibid., p. 56.

²²¹ André Breton, «Manifeste du surréalisme (1924)», en *Manifestes du surréalisme* (Paris: Gallimard, 2003), p. 13.

convencional». ²²² Minada su imaginación, el hombre ya no podrá «estar a la altura de una situación excepcional»: todos sus actos «carecerán de altura, todas sus ideas, de profundidad». ²²³ En adelante, no podrá procesar aquello que experimenta sino en virtud de su homologación con «una multitud de acontecimientos parecidos»: «juzgará cuanto le ocurra o pueda ocurrirle poniéndolo en relación con uno de aquellos acontecimientos últimos, cuyas consecuencias sean más tranquilizadoras que las de los demás», dice Breton. ²²⁴ En extraordinaria sintonía con Benjamin, Breton hace de la imaginación el contrapeso del sentido común como tendencia al conformismo, al sentido de realidad como cortapisas del espíritu. En efecto, concluirá su preámbulo preguntándose por ese punto en el que «la imaginación [comienza] a ser pernicioso y [...] deja de existir la seguridad del espíritu», para el cual «la posibilidad de errar no es sino una contingencia del bien», ²²⁵ tal como Benjamin ha apuntado que el error, que para el adulto es la comprobación de la falibilidad de la experiencia, constituye para el joven «una nueva ayuda hacia la verdad», ²²⁶ esto es, un acicate para perseverar en la experiencia como modo de conocimiento.

Aunque de manera embrionaria, ya podemos vislumbrar en este texto una noción de experiencia que se deslinda de las formas habituales de la vivencia individual e incommunicable. Sin embargo, esta noción carece todavía de un contenido preciso, contenido que comenzará a concretizarse en un texto de 1917, titulado «Sobre el programa de la filosofía venidera». ²²⁷ En efecto, lo que Benjamin intuía en 1913 como una vocación de la juventud se transforma aquí en una tarea propiamente filosófica, que pretende encauzar la epistemología kantiana hacia un concepto más profundo de experiencia. En este sentido, Benjamin señala que la teoría del conocimiento de Kant se enfocó más en «la certeza del conocimiento» que en «la

²²² Ibid., p. 14.

²²³ Idem.

²²⁴ Idem.

²²⁵ Ibid., p. 15.

²²⁶ «Experiencia», *op. cit.*, p. 55.

²²⁷ En *Obras II/1, op. cit.*, pp. 162-175.

dignidad de la experiencia»,²²⁸ y que por ello su concepto de experiencia era uno más bien precario, restringido a la lógica matemática y mecánica de la naturaleza y por lo mismo fuertemente emparentado con su estatuto auxiliar en el ámbito de la ciencia; en suma, una experiencia «que carecía prácticamente de valor en su sentido propio, y la cual solamente hubiera podido obtener un significado (diríamos que triste) mediante su certeza».²²⁹ No obstante, Benjamin reconoce en el pensamiento kantiano «la hondura que parece la adecuada frente a un tipo nuevo de experiencia, un tipo de experiencia superior»²³⁰ que sería, necesariamente, metafísica. Lo que esta experiencia excluiría, es la primacía de la consciencia empírica como lugar en el que la experiencia adviene al conocimiento. Enfrentado a este presupuesto, Benjamin señalará que el concepto kantiano de experiencia se funda ingenuamente en la recepción de percepciones, inclinándose por ello al conocimiento en su variante psicológica y obliterando de este modo «la existencia de una relación objetiva entre la consciencia empírica y el concepto objetivo de experiencia».²³¹ Sin embargo, esto no implica que las condiciones del conocimiento no sean las condiciones de la experiencia; lo decisivo es que esta mediación no se produce en la consciencia empírica, lo que le permite a Benjamin incluir en el concepto de experiencia aquello que había quedado desde siempre excluido de ella: la religión. De este modo,

la tarea de la filosofía venidera puede ser definida como el encontrar o el crear el concepto de conocimiento que, al poner el concepto de experiencia *exclusivamente* en relación con la consciencia trascendental, no sólo hace posible la experiencia mecánica, sino también la experiencia religiosa.²³²

Esta experiencia religiosa no debe entenderse en su dimensión mística, sino en el sentido de una experiencia que ya no se adecúa a lo familiar y a lo consabido, y que

²²⁸ Ibid., p. 162.

²²⁹ Ibid., p. 163.

²³⁰ Ibid., p. 164.

²³¹ Ibid., p. 167.

²³² Ibid., p. 168. *Cursivas en el original.*

supone, como querría Gadamer, el reconocimiento de la finitud humana, de su precariedad, de «la pobreza que es su única, problemática y paradójica posesión».²³³

II.3. La crisis de la experiencia

El pensamiento de Benjamin madurará en los años siguientes, especialmente en la década de 1930, hacia un concepto de experiencia de raigambre histórica, es decir, que pueda dar cuenta de una relación entre sujeto y mundo fuertemente afectada por determinaciones epocales. El año bisagra es, sin duda, 1933, fecha en la que publica el ensayo «Experiencia y pobreza»²³⁴ en la revista *Die Welt im Wort*. Al comienzo de este escrito, Benjamin refiere a una fábula de Esopo –«El labrador y sus hijos»– en la que un anciano en su lecho de muerte informa a sus hijos que en su viñedo se halla enterrado un tesoro. Los hijos se afanan buscándolo, pero no logran encontrarlo. Sin embargo, esta laboriosidad hace que el viñedo se vuelva enormemente productivo. El anciano, dice Benjamin, «les había legado una experiencia: la riqueza no está en el oro, sino en el esfuerzo».²³⁵ Como en el ensayo de 1913, también aquí se ofrece una oposición entre la adultez y la juventud, oposición mediada por una experiencia que los primeros esgrimen ante los segundos, que estaría fundada en «la autoridad de la edad» y que se transmitiría discursivamente mediante relatos, historias y refranes.²³⁶ Esta clase de experiencia, o más bien este modo de transmitirla, se halla según Benjamin en una crisis profunda: nadie sabe ya relatar historias, no hay ya «frases que pasen de generación en generación», nadie «se acuerda ahora de un refrán».²³⁷ Las consideraciones expuestas en el texto de 1913 se encuentran aquí radicalmente transformadas –por la abismante perspectiva que se instala con la Gran Guerra de 1914–1918. Ese futuro en el que el joven Benjamin ponía entonces sus esperanzas, se

²³³ Pablo Oyarzun, «Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad», en Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso*, *op. cit.*, pp. 14-15.

²³⁴ En *Obras II/1*, *op. cit.*, pp. 216-222.

²³⁵ *Ibid.*, p. 217.

²³⁶ *Idem.*

²³⁷ *Idem.*

ve aquí desmentido por un acontecimiento desgarrador. En efecto, si bien la guerra asoma como «una de las experiencias más tremendas de la historia», esto no significó rédito alguno para la generación que se vio sometida a ella. El efecto fue enteramente contrario: los soldados no volvían del frente enriquecidos «en experiencia comunicable, sino mucho más pobre[s]». ²³⁸ Esta constatación marca para Benjamin una escisión radical en el corazón del concepto tradicional de experiencia, escisión que se opera fundamentalmente en el campo del lenguaje: si la experiencia se consumaba, por así decirlo, en la posibilidad de transmitirse «de boca en boca», la pérdida de la facultad de narrar –que Benjamin abordará con propiedad en el ensayo sobre Leskov de 1936, retomando incluso pasajes textuales del escrito que ahora comentamos– esta pérdida, digo, implicará necesariamente un quiebre en la relación entre sujeto y mundo y, más específicamente, entre individuo e historia. La experiencia ya no es aquella brújula que permitió durante siglos que el sujeto se orientara en el territorio de la existencia. La guerra se constituye en la experiencia que viene a refutar todo lo que hasta entonces ésta había legado como certeza. En efecto, Benjamin señala que

ninguna experiencia fue desmentida con más rotundidad que las experiencias estratégicas a través de la guerra de trincheras, o las experiencias económicas mediante la inflación; las experiencias corporales por el hambre; las experiencias morales por los que ejercían el gobierno. Una generación que fue al colegio todavía en tranvía de caballos se encontraba ahora a la intemperie y en una región donde lo único que no había cambiado eran las nubes; y ahí, en medio de ella, en un campo de fuerzas de explosiones y torrentes destructivos, el diminuto y frágil cuerpo humano. ²³⁹

Todos los relatos por los cuales se intenta dar cuenta de esta experiencia no son para Benjamin sino «una forma de galvanización». ²⁴⁰ Se trata de experiencias simuladas que pretenden escamotear la pobreza radical que se cierne sobre los hombres, una pobreza que no sólo toca a la esfera íntima de la experiencia individual –sobre la que

²³⁸ Idem.

²³⁹ Idem.

²⁴⁰ Ibid., p. 218.

versan los grandes relatos testimoniales en torno a la guerra– sino, con mayor gravedad, a la experiencia de la humanidad. Esta pobreza de experiencia se traduce en lo que Benjamin llama una «nueva barbarie», en la que todo el valor de la cultura es sometido a juicio en la medida que «la experiencia [ya] no nos conecta con ella».²⁴¹ Sin embargo, la barbarie adquiere para Benjamin un signo positivo, inversión en la que hace eco la voluntad expresada en el ensayo de 1913 de dotar a la experiencia de un contenido nuevo. La metáfora propuesta es la de la tabla rasa, que llevará al bárbaro «a empezar de nuevo y desde el principio, a tener que arreglárselas con poco, a construir con poco y mirando siempre hacia delante».²⁴² Su barbarie le impide hacerse ilusiones sobre la época, al tiempo que la acepta por completo, «sin abrigar reservas frente a ella».²⁴³ Sin embargo, tampoco le será condescendiente: Benjamin advierte en esta nueva barbarie un uso del lenguaje que busca desnudar el conformismo de una época –y, particularmente, de una clase social– incapaz de pensar su propia crisis. En este sentido, dirá que este lenguaje no es el mero objeto de una «renovación técnica»²⁴⁴: el bárbaro lo pone «al servicio del cambio de la realidad, no de su descripción».²⁴⁵

«Lo decisivo en él», ha dicho previamente Benjamin, «es la tendencia a lo voluntariamente constructivo, en contraposición a lo orgánico».²⁴⁶ Celebra, en esta línea, el empleo de un material cuyo rasgo esencial es justamente la resistencia a la «humanización»: el cristal, «un material [...] en el que nada puede ser fijado».²⁴⁷ Su sobriedad contrasta con el interior burgués moldeado por las huellas de su habitante, que con tanto cuidado ha agenciado para que, separado de la realidad, «le mantenga en sus ilusiones».²⁴⁸ El interior, que para el burgués representa todo el universo, «es

²⁴¹ *Idem.*

²⁴² *Idem.*

²⁴³ *Ibid.*, p. 219.

²⁴⁴ *Idem.*

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 220.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 119.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 220.

²⁴⁸ «Exposé (1935)», en *Libro de los Pasajes* (Madrid: Akal, 2010), p. 43.

un palco en el teatro del mundo»,²⁴⁹ la cuna de todas sus fantasmagorías. Para el individuo particular, «habitar significa dejar huellas». ²⁵⁰ Frustrado ante la imposibilidad de dejar estas huellas en la metrópolis, el burgués dispone un interior que esté a la altura de su vida privada:

Todo sucede como si se hubiese convertido en una cuestión de honor no dejar que se pierdan las huellas de sus objetos de uso y de todo lo accesorio. Incansablemente recoge la impronta de multitud de objetos; para sus zapatillas y sus relojes, sus cubiertos y sus paraguas, imagina fundas y estuches. Tiene marcada preferencia por el terciopelo y la felpa, que conservan la impronta de cualquier contacto. En el estilo del Segundo Imperio el apartamento se convierte en una especie de habitáculo. Los vestigios de su habitante se amoldan en el interior.²⁵¹

Este comportamiento es enteramente contrario al *dictum* brechtiano que Benjamin no se cansa de celebrar –«¡Borra las huellas!»²⁵²–, y que encontraría su realización en una nueva «cultura de cristal [que] transformará por completo al ser humano».²⁵³

Cuando Benjamin escribió «Experiencia y pobreza» se encontraba en Ibiza, una de sus múltiples paradas en ese largo exilio que se inició en 1932 y que terminó en Port-Bou, en 1940. Totalmente desfinanciado, privado de su biblioteca y solicitando el envío de libros y manuscritos en muchas de las cartas que escribió desde la isla, resulta fácil imaginar que la idea de una nueva barbarie tiene también un correlato biográfico. En una carta a Julia Cohn, fechada el 24 de julio de 1933, señala lo siguiente:

Sigo leyendo a Bennett, y reconozco en él cada vez más a un hombre no sólo cuya actitud es actualmente similar a la mía, sino que además sirve para reforzarla: un

²⁴⁹ Idem.

²⁵⁰ Ibid., p. 44.

²⁵¹ Walter Benjamin, «Exposé (1939)», *op. cit.*, p. 56.

²⁵² Walter Benjamin, «Experiencia y pobreza», *op. cit.*, p. 220.

²⁵³ Paul Scheerbart, cit. en *ibid.*, p. 221. Vale la pena consignar que pocos años antes, en 1929 y en referencia al Surrealismo, Benjamin señalaba a propósito del famoso anhelo de Breton, lo siguiente: «Vivir en una casa de cristal es una virtud revolucionaria por excelencia. Pero es también una embriaguez, un exhibicionismo de carácter moral de los que hoy nos hacen mucha falta. La discreción en cuanto respecta a la propia existencia ha pasado de ser una virtud aristocrática a volverse un asunto de pequeñoburgueses arribistas». «El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea», en *Obras II/1, op. cit.*, 304.

hombre en realidad en el que una absoluta falta de ilusiones y una desconfianza radical respecto al curso del mundo no conducen ni al fanatismo moral ni a la amargura, sino a la configuración de un arte de la vida extremadamente astuto, inteligente y refinado que le lleva a sacar de su propio infortunio oportunidades y de su propia vileza algunos de los comportamientos decentes que competen a la vida humana.²⁵⁴

No creo estar descaminada si me parece ver en este párrafo la prefiguración de aquel en el que Benjamin intentará precisar lo que entiende por «pobreza de experiencia»:

esto no hay que entenderlo en el sentido de que la gente desee una experiencia nueva. No, bien al contrario: quieren librarse de las experiencias, desean un entorno en el que puedan manifestar sin más, pura y claramente, su pobreza (exterior e interior), es decir, que surja [de ella] algo decente.²⁵⁵

Tal como en el ensayo de 1913, eso que habrá de venir no es enunciado. O lo es, pero de manera utópica. Benjamin se refiere a un sueño «que compense la tristeza y el desaliento del día, y muestre realizada esa vida sencilla y grandiosa para la cual, durante la vigilia, nos faltan fuerzas».²⁵⁶ Esta vida sencilla y grandiosa es, como en las aventuras del ratón Mickey, una en la que

la naturaleza y la técnica, el primitivismo y el confort, se han unido aquí ya por completo, [...] una existencia que se satisface en cada momento de la manera más simple y más sencilla y, al mismo tiempo, la más confortable; aquella en la cual un automóvil no pesa un gramo más que un sombrero de paja, y en la que los frutos de los árboles se redondean con tanta rapidez como las barquillas de los globos.²⁵⁷

Pero estamos lejos de alcanzar esa vida sencilla y grandiosa. El panorama actual, dice Benjamin, es desastroso. Pues la pobreza de experiencia no sólo ha implicado una voluntad de desembarazarse de «las experiencias», sino que al mismo tiempo ha sido necesario negociar esta pobreza en condiciones desiguales. Para abrazar la barbarie

²⁵⁴ *Cartas de la época de Ibiza* (Valencia: Pre-textos, 2008), p. 241.

²⁵⁵ «Experiencia y pobreza», *op. cit.*, p. 221.

²⁵⁶ *Idem.*

²⁵⁷ *Idem.*

ha sido necesario empeñar la experiencia «por la centésima parte de su valor, a cambio de la calderilla de lo “actual”», y esto a la espera de que «un día, se la devolverá con intereses». ²⁵⁸

II.4. La crisis de la narración

Benjamin hará el balance de esta negociación tres años más tarde, en el ensayo que redactará a propósito del escritor Nikolai Leskov. El filósofo comienza su texto señalando que la figura del narrador, por familiar que nos parezca, es algo más bien lejano. Esta lejanía se expresa fundamentalmente como una distancia que nos separa de él, distancia confirmada por «una experiencia que tenemos ocasión de hacer casi cotidianamente» y que nos señala que «el arte de narrar ha llegado a su fin»²⁵⁹ – cuestión que, como vimos, Benjamin también constata en «Experiencia y pobreza»-. Este fin del arte de narrar es asociado, casi inmediatamente, no tanto con el placer de escuchar historias como con la pérdida de una facultad «que nos parecía inalienable, [...] la facultad de intercambiar experiencias». ²⁶⁰ Un tercer elemento que configura este fenómeno es, tal como señala el ensayo de 1933, la progresiva devaluación de la experiencia que se habría iniciado con la Primera Guerra Mundial y que constituye, para Benjamin, la refutación de todo lo que en el campo de la experiencia se había tenido hasta entonces por cierto.

Para comprender el alcance de esta crisis del arte de narrar y de lo que ello entraña para la experiencia, Benjamin emprenderá un camino que va desde una tipología de la figura del narrador a la relación que existe entre narración y verdad, pasando por una comparación entre las formas de la narración, la novela y la información, y los avatares técnicos que determinan a cada una de ellas. En cuanto a lo primero, Benjamin señala que existen dos modelos de narradores. Uno es aquel cuyas historias vienen de lejos en un sentido espacial –su figura ejemplar es la del marino

²⁵⁸ Ibid., p. 222.

²⁵⁹ *El narrador, op. cit.*, pp. 59-60.

²⁶⁰ Ibid., p. 60.

mercante-; otro es aquel cuyas historias vienen de lejos en un sentido temporal – siendo su figura ejemplar la del campesino sedentario-.²⁶¹ Para el filósofo, estos modelos, relativamente abstractos, difícilmente pueden observarse *en estado puro*. Por el contrario, todo narrador verdadero se caracterizaría por la capacidad de conjugarlos a ambos. Este requisito proviene, en cierto modo, de aquella «compenetración» propia de las organizaciones de trabajo artesanales de la Edad Media, en las que maestros sedentarios y aprendices errantes configuran una economía colaborativa que permite dar continuidad y movilidad –tanto en el tiempo como en el espacio– a la narración. En este sentido, dice Benjamin, en el taller artesanal «se combinaba la noticia de la lejanía, tal como la traía a casa el que mucho ha viajado, con la noticia del pretérito que se confía de preferencia al sedentario».²⁶²

Debido en parte a su vinculación con el mundo artesanal, los narradores suelen orientar sus historias al ámbito práctico. Ya sea que se trate de «consejos de agricultura», de «los peligros del alumbrado a gas» o de la «ciencia natural», resulta innegable que una narración verdadera «trae consigo, abierta o velada, su utilidad»,²⁶³ y que el narrador tiene el estatuto de consejero, labor que cumple ya sea a través de la elaboración de moralejas, proverbios o reglas de vida. Es justamente este estatuto el que cobra actualmente su pleno anacronismo: en la medida que «la comunicabilidad de la experiencia decrece»,²⁶⁴ el individuo se siente menos autorizado a dar consejos, al tiempo que desconfía de los consejos que pudiera recibir. A diferencia de la sentencia que impartiría el adulto criticado por Benjamin en 1913, este consejo es más bien fruto del intercambio entre un individuo capaz de narrar una historia y otro capaz de proponer algo al respecto, propuesta que no tiene como objetivo zanjar una cuestión o solucionarla, sino más bien ofrecer una posible continuación a la historia que se cuenta. En esta imbricación reside la naturaleza del consejo: «entretejido en la materia de la vida vivida, es sabiduría».²⁶⁵ Allí donde el individuo no es capaz de

²⁶¹ Ibid., p. 61.

²⁶² Ibid., p. 62.

²⁶³ Ibid., p. 64.

²⁶⁴ Idem.

²⁶⁵ Idem.

«dejar hablar a su situación», no hay consejo alguno que pueda fructificar. Y a medida que esta sabiduría se extingue, más se agrava la crisis de la narración.

Ahora bien, Benjamin es cuidadoso al señalar que lo que describe no es algo reciente, sino que se trata de un proceso de larga data, ligado a «unas fuerzas productivas históricas seculares» entre cuyos efectos se cuenta este paulatino desplazamiento de la narración respecto del habla viva.²⁶⁶ Uno de sus primeros indicios es el florecimiento de la novela en la época moderna, propiciado por la invención de la imprenta. En este sentido, narración y novela se distinguen, primariamente, por la dependencia que esta última tiene respecto del libro. En segundo lugar, la narración se nutre expresamente de la experiencia –tanto propia como ajena–, mientras que el novelista «se ha segregado» del ámbito colectivo que alimenta al narrador. Si el caldo de cultivo de la narración fue el taller artesanal, «la cámara de nacimiento de la novela es el individuo en soledad, que ya no puede expresarse de manera ejemplar sobre sus aspiraciones más importantes, que carece de consejo y no puede darlo».²⁶⁷ En cierto sentido, en la medida que describe, explica y justifica las acciones de sus protagonistas, ya sea a partir de elementos psicológicos, sociales o epocales, el novelista recubre cualquier fisura de la que podría emerger un consejo. En las novelas a las que se refiere aquí Benjamin, lo que hallamos son lecciones o enseñanzas, elaboradas expresa e inequívocamente por el relato y, por lo tanto, incompatibles con la narración en sentido estricto.

La segunda forma de comunicación que propicia la crisis del arte de narrar es la información. Si la novela moderna encuentra «en la incipiente burguesía [...] los elementos que le fueron favorables para su florecimiento»,²⁶⁸ la información adquiere su función determinante bajo la forma de «la prensa en el capitalismo avanzado»,²⁶⁹ que se halla al servicio de una burguesía ya consolidada. La noticia venida de lejos pierde interés ante la información que, en tanto «suministra un punto de reparo para

²⁶⁶ Idem.

²⁶⁷ Ibid., p. 65.

²⁶⁸ Ibid., p. 66.

²⁶⁹ Ibid., p. 67.

lo más próximo, es aquello a lo que se presta oídos de preferencia».²⁷⁰ Mientras que la primera fundaba su autoridad en la distancia que la mediaba, la segunda obtenía la suya del hecho que se la podía comprobar inmediatamente, es decir, que proveía todas las referencias que permitían verificarla. Su imperativo es el de la plausibilidad y es esto, según Benjamin, lo que la hace «incompatible con el espíritu de la narración».²⁷¹ En efecto, el filósofo señala que «la mitad del arte de narrar estriba en mantener una historia libre de explicaciones al paso que se la relata»,²⁷² exigencia que ni la novela ni la información pueden cumplir. La primera, porque su orientación teleológica supone una coherencia absoluta entre las acciones relatadas y la lección o enseñanza que de ellas habrá de extraer el lector, de acuerdo a la intención del novelista. La segunda, porque su objetivo es instruir mediante la explicación exhaustiva de lo que se comunica. Por el contrario, la narración no «impone al lector la conexión psicológica del acontecer»; su fertilidad depende justamente de la libertad con la que éste pueda «explicarse el asunto tal como lo comprende».²⁷³

Para explicar esta plasticidad constitutiva de la narración, Benjamin acude a Heródoto, a quien considera «el primer narrador de los griegos».²⁷⁴ Específicamente, se refiere a la historia del rey egipcio Psamenito, que, derrotado a manos del persa Cambises, es obligado a presenciar el cortejo triunfal enemigo. En lugar de lamentarse por el destino de sus hijos, Psamenito se desgarró al reconocer en la procesión a un viejo sirviente. El hecho de que esta historia siga contándose y que no pocos hayan tratado de explicarse la inaudita reacción del rey egipcio, es para Benjamin la prueba de que la narración, a diferencia de la información, no se agota en la relación de los hechos consignados, sino que

mantiene su fuerza acumulada, y es capaz de desplegarse aún después de largo tiempo. [...] Se asemeja a las semillas de grano que, milenariamente encerradas en las

²⁷⁰ Idem.

²⁷¹ Ibid., p. 68.

²⁷² Idem.

²⁷³ Idem.

²⁷⁴ Idem.

cámaras de las pirámides al abrigo del aire, han conservado su poder germinativo hasta nuestros días.²⁷⁵

Mientras que la novela moderna se estructura en gran medida a partir de la caracterización psicológica de sus personajes, caracterización que busca hacer inteligibles sus acciones y establecer una correspondencia con el destino al que ellas se orientan, la narración se sustrae voluntariamente a este procedimiento. Y lo hace porque sólo así encontrará «un lugar en la memoria del oyente», lugar que es labrado por una conformidad entre aquélla y la experiencia de éste.²⁷⁶ Este proceso, al que Benjamin se refiere como «asimilación», «requiere [del oyente] un estado de relajación» espiritual que el filósofo identifica con el aburrimiento. En efecto, señala que «el aburrimiento es el pájaro de sueño que empolla el huevo de la experiencia».²⁷⁷ Esto quiere decir que la experiencia sólo puede asimilarse en la medida que el oyente corresponda al arte de narrar con «el don de estar a la escuchar»,²⁷⁸ facultad que se desarrolla plenamente al amparo de ciertas actividades íntimamente ligadas al aburrimiento, como hilar o tejer –actividades, por supuesto, vinculadas también al ámbito artesanal–. La relación entre aburrimiento, memoria y experiencia es elaborada por Benjamin como sigue:

Cuanto más olvidado de sí mismo está el que escucha, tanto más profundamente se imprime en él lo escuchado. Cuando el ritmo de su trabajo se ha posesionado de él, escucha las historias de modo tal que de suyo le es concedido el don de narrarlas. Así, pues, está constituida la red en que descansa el don de narrar. Así se deshace hoy por todos sus cabos, después de que se anudara, hace milenios, en el círculo de las formas más antiguas de artesanía.²⁷⁹

A diferencia de la novela y de la información, que constituyen formas industriales de comunicación, la narración es una forma artesanal. La profunda imbricación entre narrador y oyente permite asimilar la experiencia compartida y tramada por ambos

²⁷⁵ Ibid., pp. 69-70.

²⁷⁶ Ibid., p. 70.

²⁷⁷ Idem.

²⁷⁸ Idem.

²⁷⁹ Ibid., p. 71.

con la vasija de arcilla que porta las huellas del alfarero.²⁸⁰ Esta filiación entre narración y artesanía es, para Benjamin, esencial. Incluso, hacia el final del ensayo el filósofo se preguntará

si la relación que tiene el narrador con su material, la vida humana, no es acaso una relación artesanal. Si acaso su tarea no consiste, precisamente, en elaborar la materia primera de las experiencias –ajenas y propias– de forma sólida, útil y única.²⁸¹

Esta forma, que es fruto de una correspondencia entre el don de narrar y el don de estar a la escucha, adquiere su perfección a partir de la «superposición de capas delgadas y transparentes» o, en otras palabras, «de la estratificación de múltiples relatos sucesivos»²⁸² que se van integrando a medida que los oyentes pueden, a su vez, transformarse en eventuales narradores. La narración es, pues, un producto del tiempo, y su declive coincide, dice Benjamin citando a Paul Valéry, «con la creciente aversión a [aquellos] trabajos de larga duración»²⁸³ cuya extensión desinteresada era suelo fértil en el que podría germinar esta semilla. Ese tiempo «en que el tiempo no contaba»²⁸⁴ cede paso al tiempo contable, para el que la muerte ya no es origen sino destino. Para Benjamin, esta transformación es el germen de la crisis de la narración, en la medida que ella incide también en la comunicabilidad de la experiencia. Si la muerte era antaño la matriz de la experiencia, la sociedad burguesa se esforzará por ahorrarle a su propia época este acontecimiento que durante siglos fue enteramente natural, «un proceso público [...] y altamente ejemplar».²⁸⁵ En este sentido, Benjamin explica que la muerte es la experiencia que confiere a lo narrado su autoridad: el moribundo es el narrador por antonomasia, aquel que tiene el derecho de convocar a los vivos para transmitir el conocimiento o la sabiduría que su vida le ha deparado, por insignificante que sea.

²⁸⁰ Idem.

²⁸¹ Ibid., p. 95.

²⁸² Ibid., p. 73.

²⁸³ Idem.

²⁸⁴ Paul Valéry, cit. en idem.

²⁸⁵ Ibid., p. 74.

«La muerte», concluye Benjamin, «es la sanción de todo lo que el narrador puede referir. De ella tiene prestada su autoridad».²⁸⁶ Ella es el hito que pone a la narración en movimiento, al tiempo que la imbrica en el curso de la historia. Y donde mejor se produce esta compenetración entre narración e historia es en la crónica. De hecho, Benjamin dirá que «el cronista es el narrador de la historia»,²⁸⁷ en el sentido que la crónica, en tanto grado cero de la historiografía, admite la más amplia gama de matices narrativos. Como el novelista o el redactor, «el historiador está supeditado a explicar de una u otra manera los sucesos de los que se ocupa», mientras que el cronista «puede contentarse con presentarlos como dechados del curso del mundo».²⁸⁸ Lo que le interesa no es tanto el «encadenamiento preciso de acontecimientos determinados, sino [...] el modo de insertarlos en el gran curso inescrutable del mundo».²⁸⁹ En otras palabras, nuevamente, no se trata de explicar sino de transmitir.

Como ya había adelantado, este proceso de transmisión depende en gran medida de la receptividad del oyente, esto es, de su disponibilidad para alojar lo narrado en la memoria, lo que Benjamin estima como «la facultad épica por excelencia».²⁹⁰ La naturaleza de esta facultad es algo complejo. En ella, la superficie discursiva se nutre de un fondo memorioso, de modo tal que lo relatado adquiere el tono del recuerdo que lo pone en movimiento. Para elucidarla con mayor precisión, Benjamin se referirá a su relación originaria con la epopeya clásica. Si en ésta convergían inicialmente novela y narración, de modo tal que la facultad épica operaba en ambas de manera similar, el momento en que la novela se desgaje de la epopeya para constituirse como una forma propiamente moderna, marcará una inflexión en la función que el recuerdo tiene en una y otra como motor del relato. En un sentido amplio, dice Benjamin, «el recuerdo [*Erinnerung*] funda la cadena de la tradición que

²⁸⁶ Ibid., p. 75.

²⁸⁷ Ibid., p. 77

²⁸⁸ Idem.

²⁸⁹ Ibid., p. 78.

²⁹⁰ Ibid., p. 79.

sucesivamente transmite lo acontecido de generación en generación».²⁹¹ En el caso particular de la narración, el recuerdo adquiere la forma de una memoria [*Gedächtnis*] épica: es aquello que «lía la red que forman en fin todas las historias».²⁹² En el caso de la novela, este elemento memorioso pasa a ser, en su versión moderna, *rememoración* [*Eingedenken*]: a diferencia de la narración, cuya naturaleza memoriosa admite y exige la imbricación de múltiples historias, la novela es estructurada por una «memoria eternizadora [...] consagrada a *un* héroe, a *una* odisea o a *un* combate»,²⁹³ cuyo recuerdo se busca perpetuar.

Gran parte de lo que Benjamin ha dicho sobre la novela remite a Georg Lukács, cuya *Teoría de la novela* analiza la forma que ésta ha adquirido en la modernidad. En la medida que la novela «incorpora el tiempo en la serie de sus principios constitutivos»,²⁹⁴ toda su acción interna puede concebirse como «una lucha contra el tiempo».²⁹⁵ De allí que la novela, en lo que respecta al eje temporal, se organice en dos direcciones: esperanza y recuerdo. En este sentido, la novela tiende para Lukács hacia el momento en el que el sujeto –el protagonista, pero también el lector– «percibe la totalidad de su vida» como plena de sentido, sentido que es a la vez «inalcanzado y por ello inexpresable».²⁹⁶ Esta paradoja de la novela –el hecho de que su centro sea un «sentido de la vida» siempre inaccesible, necesariamente frustrado– es también lo que suscita la perplejidad del lector que, no obstante, vuelve a la novela una y otra vez. Así como es propio de la narración el imantar otras historias que puedan seguir contándose infinitamente, la novela culmina indefectiblemente en su última página, allí donde el lector, a la vez satisfecho y frustrado, cree vislumbrar el «sentido de la vida» –del protagonista, pero también el suyo propio–.²⁹⁷ Esta muerte figurada –mejor si se trata de una muerte real, la de un personaje– es lo que impulsa la persistencia del

²⁹¹ Ibid., p. 80.

²⁹² Idem.

²⁹³ Ibid., p. 81.

²⁹⁴ Idem.

²⁹⁵ Ibid., p. 82.

²⁹⁶ Idem.

²⁹⁷ Ibid., p. 83.

lector de novelas: el sentido de la vida «sólo se revela a partir de [la] muerte».²⁹⁸ Pero en su soledad, al lector de novelas no le interesa tanto ese «destino ajeno» sino en la medida que «la fuerza de la llama que lo consume, nos prodiga el calor que jamás obtendremos del propio».²⁹⁹ La muerte, que en la narración se constituía como el hito que imbrica lo narrado en el curso de la existencia, se transforma en la novela en el umbral que divide la ficción de la realidad, haciendo patente en esta distancia la separación esencial que existe no sólo entre el novelista y el lector como individuos aislados en sus cámaras solitarias, sino especialmente entre lo que la novela cuenta y lo que el lector puede extraer de ella. En este sentido, el modo en que el lector «se sirve» de la novela es enteramente distinto al modo en que el oyente «se compenetra» con la narración, y es esa relación la que determina igualmente la diferencia entre la experiencia en un sentido pleno y su atomización moderna como vivencia, distinción que alcanzará su pleno desarrollo y significación en el ensayo que Benjamin escribirá a propósito de Baudelaire en 1939.

II.5. La experiencia al contacto de la historia

Como el bárbaro de «Experiencia y pobreza», Charles Baudelaire tampoco fue ajeno a los problemas del interés compuesto. A su modo, él también empeñó la experiencia, confiando en que «el lector al cual se dirigía le sería proporcionado por la época siguiente».³⁰⁰ Esta destinación de su poesía dice relación con el hecho de que la modernidad no ofrecería condiciones favorables para la legibilidad de la poesía lírica.³⁰¹ Para Benjamin, esto puede advertirse en tres hechos: primero, que el lírico ya no es el «vate» en un sentido tradicional. Segundo, que la poesía de Baudelaire fue la última que gozó de éxito masivo –y que este éxito fue creciendo con los años–.

²⁹⁸ Ibid., p. 84.

²⁹⁹ Ibid., p. 85.

³⁰⁰ «Sobre algunos temas en Baudelaire», *op. cit.*, p. 7.

³⁰¹ Idem.

Tercero, que el público ya no responde como antaño a este género de poesía.³⁰² Esta receptividad decreciente hacia la poesía lírica está vinculada, según Benjamin, con una transformación de la experiencia a nivel estructural, que encuentra en la filosofía del siglo XIX sus huellas más sintomáticas.³⁰³ En este sentido, Benjamin considera que dicha filosofía ha tendido de manera cada vez más sistemática a la aprehensión de una experiencia «verdadera», atemporal y emparentada por ello con la época mítica, que se apartaría de aquella experiencia histórica «que se sedimenta en la existencia controlada y desnaturalizada de las masas civilizadas»,³⁰⁴ y que sería, en este sentido, de un orden inferior. Entre estas tentativas, Benjamin se detiene en *Matière et Mémoire* de Henri Bergson. Su interés en esta obra reside en el lugar que el filósofo francés asigna a la memoria en la elaboración de la experiencia, toda vez que elude cualquier determinación histórica de la misma.³⁰⁵ Benjamin planteará sus reservas de inmediato: escamotear la historicidad de la experiencia implica invisibilizar sus condiciones de posibilidad. Por el contrario, dirá que

la experiencia es un hecho de tradición, tanto en la vida privada como en la colectiva. La experiencia no consiste principalmente en acontecimientos fijados con exactitud en el recuerdo, sino más bien en datos acumulados, a menudo en forma inconsciente, que afluyen a la memoria.³⁰⁶

En la medida que se cierra a una consideración de la experiencia en su determinación histórica, la experiencia elaborada por Bergson será en rigor su simulacro, «una experiencia de tipo complementario, como su imitación, por así decirlo, espontánea».³⁰⁷ (Tal como la marea de experiencias relatadas en la posguerra que, al poner el acento en la vivencia individual y escamotear con ello su carácter sintomático y desgarrador para la colectiva, no podían volverse sino galvanizaciones de esa misma

³⁰² Ibid., p. 8. Para Benjamin, el heroísmo de Baudelaire radica en haber respondido a estas transformaciones en las condiciones de producción y recepción de la lírica, con un libro de poemas. Véase «Parque Central», en *Obras I/2, op. cit.*, p. 284.

³⁰³ Idem.

³⁰⁴ Idem.

³⁰⁵ Ibid., p. 9.

³⁰⁶ Idem.

³⁰⁷ Idem.

experiencia, que permanece incomunicable a pesar de su cargada elocuencia.) Este hiato entre vivencia individual y experiencia colectiva es lo que distancia al lector contemporáneo de Baudelaire: «sólo el poeta», se dice el lector, «puede ser el sujeto adecuado de una experiencia semejante».³⁰⁸

Pero no es estrictamente en Baudelaire donde Benjamin buscará los elementos para una crítica de la teoría bergsoniana, sino en Proust. En efecto, si para Bergson «la actualización intuitiva del flujo vital [es] asunto de libre elección»,³⁰⁹ para el novelista «depende del azar la circunstancia de que el individuo conquiste una imagen de sí mismo o se adueñe de su propia experiencia».³¹⁰ Esta diferencia radica en la distinción proustiana entre una memoria voluntaria y otra involuntaria, correspondiendo la primera a la memoria pura propuesta por Bergson como estructura psíquica que se encuentra plenamente a disposición del individuo y que le permite la actualización del flujo vital ya referida –la que bien podría asimilarse al «sentido de la vida» al que personaje y lector asisten en la culminación de la novela–. De esta memoria, dirá Benjamin que «las informaciones que nos proporciona sobre el pasado no conservan nada de éste»,³¹¹ es decir que al ser enteramente administrable por el individuo, la memoria voluntaria no pone en movimiento tanto un procedimiento memorioso como un ejercicio puntual de recuerdo –diferencia que a su vez remite a la distinción entre el proceso memorioso de la narración y el ejercicio rememorativo de la novela, propuesta por Benjamin en el ensayo sobre Leskov–. Como ya señalara en ese mismo texto, esta distinción cobra toda su actualidad con el auge de la prensa capitalista. Si en «El narrador» la información se revelaba como incompatible con la narración por cuanto su naturaleza exigía una relación exhaustiva de los hechos consignados que integrara sus causas y sus consecuencias, en el ensayo sobre Baudelaire ella es incompatible con la experiencia por cuanto «su propósito consiste en excluir rigurosamente los acontecimientos del ámbito en el cual podrían obrar sobre la

³⁰⁸ Idem.

³⁰⁹ Ibid., p. 10.

³¹⁰ Proust cit. en *ibid.*, p. 11.

³¹¹ Ibid., p. 10.

experiencia del lector».³¹² Una vez más, esto no constituye para Benjamin un hecho aislado que se explicaría por sí mismo, sino que sería el síntoma de una transformación tan gradual como radical, que alcanza en la modernidad su punto más grave: «la atrofia progresiva de la experiencia».³¹³ Esta atrofia se advierte tanto en la «competencia histórica entre las diversas formas de comunicación» (narración, novela, información) como en la impermeabilidad de la experiencia del individuo a los hechos externos, que lo arranca de la tradición para confinarlo al mundo privado.³¹⁴

Para comprender este aislamiento psíquico del individuo moderno y su relación con la atrofia de la experiencia, Benjamin recurrirá a Freud y su discípulo Reik, quienes establecen una correlación entre memoria (involuntaria) y conciencia que al filósofo le parece adecuada a sus propios intereses. En efecto, Benjamin dirá que la teoría de la memoria de Reik se corresponde en parte con «la distinción proustiana entre reminiscencia involuntaria y recuerdo voluntario»,³¹⁵ acogiendo al mismo tiempo la hipótesis freudiana según la cual la conciencia surge en el lugar de la impronta mnemónica.³¹⁶ Lo que esta hipótesis formula es la exclusión recíproca entre conciencia y memoria, en el sentido que allí donde opera una no puede haber lugar, simultáneamente, para la otra: «toma de conciencia y persistencia de rastros mnemónicos son recíprocamente incompatibles en el mismo sistema».³¹⁷ En lo que concierne a Benjamin, esto quiere decir que todo estímulo exterior que quiera constituirse efectivamente como experiencia para el individuo debe primeramente eludir su conciencia, mecanismo desarrollado expresamente para amortiguar o diluir estas improntas. En otras palabras, conciencia y memoria tramarían un delicado equilibrio energético entre el interior y el exterior del individuo, en el sentido que la conciencia tendría la función de proteger al individuo del impacto que los estímulos del exterior, si llegasen a mellar su memoria, podrían tener sobre su interior. La

³¹² Ibid., p. 11.

³¹³ Ibid., pp. 11-12.

³¹⁴ Ibid., p. 11.

³¹⁵ Ibid., p. 13.

³¹⁶ Idem.

³¹⁷ Idem.

conciencia procesa estos estímulos –que Benjamin llama *shocks*– y los organiza no como experiencias sino como vivencias, garantizándole al sujeto la posibilidad de recuperarlos a voluntad como recuerdos de su vida vivida:

El hecho de que el *shock* sea captado y detenido así por la conciencia proporcionaría al hecho que lo provoca el carácter de «experiencia vivida» en sentido estricto. Y esterilizaría dicho acontecimiento (al incorporarlo directamente al inventario del recuerdo consciente) para la experiencia poética.³¹⁸

Al individuo aislado psíquicamente corresponde el individuo aislado físicamente. Este aislamiento, que sería característico de la modernidad, es también un elemento constitutivo de su experiencia. La conciencia del aislamiento emerge paradójicamente en el seno de la multitud, cuerpo que «comenzaba [...] a organizarse como público»³¹⁹ precisamente en el siglo XIX que vio florecer a la novela moderna como género del aislamiento por excelencia. Pero no sólo la novela se hará cargo de este nuevo sujeto; también la filosofía tomará partido frente a ella. Benjamin cuenta que Marx se planteó «como tarea el extraer la masa férrea del proletariado de esa masa amorfa que se hallaba por entonces expuesta a los halagos de un socialismo literario».³²⁰ En esta misma línea, Benjamin remite a Engels, citando una extensa descripción de la multitud que aparece en *Situación de las clases trabajadoras de Inglaterra*.³²¹ Lo que en ella destaca es justamente el aislamiento que define a la masa metropolitana y que permite que un millar de individuos circulen apretadamente unos juntos a otros, se adelanten

unos a otros apuradamente, como si no tuvieran nada en común, nada que hacer entre ellos; [...] la única convención que los une, tácita, es la de que cada cual mantenga la derecha al marchar por la calle, a fin de que las dos columnas de la multitud, que marchan en direcciones opuestas, no se choquen entre sí [...]. La indiferencia brutal, el encierro indiferente de cada cual en sus propios intereses privados, resulta tanto más

³¹⁸ Ibid., p. 15.

³¹⁹ Ibid., p. 20.

³²⁰ Idem.

³²¹ Véase *ibid.*, pp. 20-21.

repugnante y ofensivo cuanto mayor es el número de individuos que se aglomeran en un breve espacio.³²²

Una descripción similar es la que ofrece Poe, refiriéndose igualmente a la masa londinense, en el relato *El hombre de la multitud*, que narra el reencuentro de un individuo con la muchedumbre tras una larga convalecencia. Poe describe dentro de ella a dos subgrupos. El primero estaba compuesto por «gente satisfecha de sí y sólidamente instalada en la vida» que, «si recibían un golpe de los que pasaban más cerca, no se descomponían, sino que se reacomodaban la ropa y se apresuraban a seguir».³²³ En el segundo se hallaban aquellos individuos que «se movían en forma descompuesta, tenían el rostro encendido, hablaban entre sí y gesticulaban, como si justamente en medio de la multitud innumerable que los circundaba se sintieran perfectamente solos».³²⁴

Las descripciones de Engels y Poe hallan en Valéry su actualización propiamente moderna, en el sentido que a Benjamin le interesa indagar y que es el de los efectos sensibles que tienen en el individuo las transformaciones que se operan en el campo de las relaciones sociales:

El habitante de la grandes ciudades vuelve a caer en un estado salvaje, es decir en un estado de aislamiento. La sensación de estar necesariamente en relación con los otros, antes estimulada en forma continua por la necesidad, se embota poco a poco por el funcionamiento sin roces del mecanismo social. Cada perfeccionamiento de este mecanismo vuelve inútiles determinados actos, determinadas formas de sentir.³²⁵

Para Benjamin, la experiencia del tránsito en la ciudad moderna, marcada por estímulos táctiles y ópticos enteramente inauditos no sólo en su naturaleza sino, especialmente, en su frecuencia y densidad, muestra hasta qué punto la técnica somete «al sistema sensorial del hombre a un complejo *training*».³²⁶

³²² Ibid., p. 21.

³²³ Ibid., p. 27.

³²⁴ Idem.

³²⁵ Ibid., p. 32.

³²⁶ Ibid., p. 33.

El análisis de las formas de trabajo y de organización del estamento artesanal efectuado en el ensayo sobre Leskov encontrará aquí su continuación, cuando Benjamin se refiera a las nuevas lógicas del trabajo industrial examinadas por Marx. A la relación orgánica que Benjamin atribuía a la labor artesanal –cristalizada en esa comunión entre alma, ojo y mano que tomaba prestada, nuevamente, de Paul Valéry–, Marx opone una conexión «autónoma y objetivada [que] se le presenta al trabajador fabril en la cinta automática». ³²⁷ El radio de acción del obrero ya no está determinado, como era el caso del artesano, por su voluntad, sino todo lo contrario: el obrero ya no dispone de los medios de su trabajo, sino que son los medios del trabajo los que disponen de él, de modo tal que éste debe en adelante *acoplarse* a la máquina. Este acoplamiento –que Marx llama *amaestramiento*– «es distinto del ejercicio» que, «decisivo sólo en el trabajo manual, tenía aún una función en la manufactura». ³²⁸ Circunscrita al ámbito del ejercicio artesanal, la manufactura suponía que «cada particular ramo de producción halla en la *experiencia* la forma técnica a él adaptada y la perfecciona *lentamente*». ³²⁹ En el marco del adiestramiento fabril, ella hace del obrero un autómatas cuyo trabajo «es impermeable a la experiencia». ³³⁰ En este sentido, esta transformación de las formas de producción también descansa sobre el principio del aislamiento, que, de este modo, se perfila como una de las condiciones fundamentales de la experiencia moderna. En virtud de esta relación puede señalar Benjamin que «a la experiencia del *shock* que el transeúnte sufre en medio de la multitud corresponde la del obrero al servicio de las máquinas». ³³¹

Esta experiencia encuentra su tercer elemento en el juego de azar. Como la producción en serie, que se reanuda sin cesar y respecto de la cual el obrero no tiene control ni voluntad alguna, en el juego de azar «la partida que sigue no depende de la que la precede» ³³²:

³²⁷ Idem.

³²⁸ Ibid., p. 34.

³²⁹ Idem. Cursivas en el original.

³³⁰ Idem.

³³¹ Ibid., p. 35.

³³² Idem.

Al estallido del movimiento de la máquina corresponde el *coup* en el juego de azar. Cada intervención del obrero en la máquina carece de relaciones con la precedente porque constituye una exacta reproducción de ésta. Cada intervención en la máquina está herméticamente separada de aquella que la ha precedido como un *coup* de la partida de azar el *coup* inmediatamente precedente. Y la esclavitud del asalariado hace en cierta forma *pendant* a la del jugador. El trabajo de ambos está igualmente libre de contenido.³³³

La experiencia del *shock*, ya sea que se trate del obrero, del jugador o del hombre en la multitud, queda excluida del orden de la memoria. Dada la distinción que Benjamin establece al comienzo de su ensayo sobre Baudelaire entre conciencia y memoria, esta exclusión resulta evidente: todo aquello que se presenta al individuo como *shock* es procesado por la conciencia y diferido en ella, de modo tal que nada alcanza a la memoria. Pareciera ser que la modernidad ha reducido a la experiencia en sentido estricto a su mínima expresión, si es que acaso no le ha declarado abiertamente la guerra, empleando para ello todos los medios técnicos a su alcance. En este sentido, podríamos aventurar que las transformaciones enumeradas por Benjamin tienen como objetivo sustituir la memoria, ese vaso comunicante entre la experiencia del individuo aislado y la experiencia colectiva, por un conjunto de medios técnicos que tienden a externalizarla, a objetivarla de modo tal que se vuelva –artificialmente– accesible, como el recuerdo plenamente administrable del que el sujeto moderno dispone a voluntad. Pero el tiempo en el que se inscribe el recuerdo no es el de la experiencia. Como queda implícito en «El narrador», el tiempo de la memoria no es ese tiempo lineal que se tensa entre el recuerdo y la esperanza, sino un tiempo que se aposa y que se sedimenta en torno a ese extraño objeto de experiencia que es la narración, un tiempo que debe activarse cada vez en el ejercicio de narrar para desplegar así sus milenarias fuerzas acumuladas. Como adelantábamos en el primer capítulo, el tiempo de la narración, que es también el de la memoria y el de la experiencia que en ella se sedimenta, es un tiempo latente.³³⁴ Y es a partir de esa

³³³ Ibid., p. 36.

³³⁴ Véase *supra*, apartado I.4, p. 54.

latencia que puede comprenderse cabalmente el concepto baudelairiano de las correspondencias.

Proust intuye que el tiempo «se halla en Baudelaire desintegrado en forma desconcertante; [que de él] sobresalen sólo pocos días, y son días significativos».³³⁵ Estos días «no se distinguen por ninguna experiencia vivida; no están en compañía de los otros sino que se destacan del tiempo».³³⁶ Esta temporalidad no lineal, fragmentaria –incluso antojadiza, podría decirse–, adquiere en las correspondencias todo su significado. Su aspecto fundamental radica en que ellas «fijan un concepto de experiencia que retiene en sí elementos culturales»,³³⁷ siendo estos elementos imprescindibles para calibrar «la catástrofe de la cual [Baudelaire], como moderno, era testigo».³³⁸ En este sentido, las correspondencias ofrecen la contraparte de la vivencia como modalidad de la experiencia moderna que empapa su poesía: en el seno de la catástrofe, Baudelaire hallará en las correspondencias «una experiencia que busca establecerse al reparo de toda crisis».³³⁹ Esta experiencia es rememorativa: no opera en el campo del recuerdo administrable que nos permite acceder a un pasado individual siempre disponible, sino que tiende un puente con una vida anterior, «prehistórica», en la que convergen la experiencia individual del sujeto aislado y la experiencia colectiva que surge del ámbito cultural. Ese «pasado [que] murmura en las correspondencias»³⁴⁰ es el de un tiempo anterior que viene a resquebrajar el tiempo histórico, lineal e indolente, de la modernidad.

Por supuesto, la poesía de Baudelaire no tendría el estatuto profundamente moderno que Benjamin le asigna si no opusiera el *spleen* al *ideal*, es decir, si no reconociera la experiencia como algo perdido o fracasado. Pero Baudelaire no se demora en el duelo, sino que contraataca perfilando con absoluta precisión la única forma de experiencia que podía desplegarse propiamente en la modernidad: la

³³⁵ Ibid., p. 41.

³³⁶ Idem.

³³⁷ Idem.

³³⁸ Idem.

³³⁹ Ibid., p. 42.

³⁴⁰ Ibid., p. 43.

vivencia. Sin embargo, ella no tiene ya la fuerza del flujo vital que envuelve al individuo en una unidad primigenia con el mundo; la vivencia que Baudelaire desbasta es la de un hombre cuya «percepción del tiempo se halla sobrenaturalmente aguzada»,³⁴¹ y tanto más cuanto que su incapacidad de tener experiencias lo ha «excluido del calendario»,³⁴² exiliándolo al mismo tiempo de la historia. «El *spleen*», dice Benjamin, «pone la experiencia vivida en su desnudez. [...] Ningún aliento de prehistoria la circunda. Ningún aura».³⁴³

A pesar del duelo que subyace a su poesía, Baudelaire se mantuvo firme en lo que consideraba su tarea: transmitir la poesía lírica a una generación que ya no podía hacer experiencia alguna, mostrando para ello hasta qué punto aquella poesía podía dar a la vivencia «el peso de una experiencia»³⁴⁴ –incluso si ello implicaba (pero Baudelaire ya estaba preparado para eso) renunciar a toda posibilidad de reconciliación con una vida anterior–.

II.6. El problema de la tradición

Hasta cierto punto, el concepto benjaminiano de experiencia se halla emparentado con las reflexiones que Gadamer articula al respecto. Esta afinidad resulta palmaria especialmente en lo que toca a su lugar en la configuración de una conciencia histórica, es decir, al hecho de que la experiencia no es un concepto abstracto cuya eficiencia epistemológica dependería de su independencia respecto de cualquier determinación histórica. En este sentido, la experiencia no pertenece al orden de lo previsible sino de lo inesperado, de aquello cuyo acontecer súbito viene a transformar los marcos referenciales según los que el individuo se orienta en el mundo. La verdadera experiencia es destipificadora: ella tendría la estructura de un

³⁴¹ Ibid., p. 46.

³⁴² Idem.

³⁴³ Ibid., p. 47.

³⁴⁴ Ibid., p. 57.

acontecimiento único e irrepetible que desgaja al individuo de su saber adquirido y lo expone a lo desconocido, a lo radicalmente distinto.

Ahora bien, la experiencia no se agota para Benjamin en el ámbito privado o individual, sino que está en tensión con una experiencia colectiva que podríamos con cierta cautela referir a una forma específica de tradición. Como advertí en el primer capítulo, lo que este concepto designa –así como tantos otros en el pensamiento benjaminiano– es algo que no puede darse por sentado. En este sentido, la tradición no remite tanto a un *corpus* prescriptivo de normas legales o morales, sino más bien a una modalidad u orgánica de transmisibilidad: a Benjamin le importa menos *el qué* de lo transmitido, que *el cómo* se lo transmite. O, más bien, lo transmitido depende enteramente de la forma de su transmisión. Así como existe una experiencia genuina, también hay para Benjamin una genuina humanidad, imágenes genuinas, un concepto genuino de tiempo histórico y una genuina tradición.³⁴⁵ La operación de esta última no consistiría en «la constitución de una continuidad [que] atribuye valor a aquellos elementos de lo sido que ya han ingresado en su eficacia póstuma»³⁴⁶ –la tradición comprendida como herencia o legado–, sino que tiene su basamento en «la representación del *discontinuum*»³⁴⁷ y que es, por lo mismo, de índole dialéctica.

Calibrar esta «genuina tradición» supone, primeramente, recorrer los lugares que el concepto a secas ha ocupado en los textos que nos convocan. Para ello, consideraré las modalidades de transmisión que Benjamin trabaja, partiendo del supuesto que, a diferencia de lo que proponían Gadamer y Bollnow, la transmisibilidad es algo que compete enteramente a la experiencia. Es esta dependencia la que le permite a Benjamin establecer un correlato entre el «fin de la

³⁴⁵ Estas expresiones se hallan en «Sobre el concepto de historia», *op. cit.*, pp. 65 (genuina tradición), 73 (genuina humanidad) y en «Fragmentos sobre teoría del conocimiento y teoría del progreso», *op. cit.*, pp. 95 (imágenes genuinas) y 96 (genuino tiempo histórico).

³⁴⁶ Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso*, *op. cit.*, p. 71. En esta misma línea, Benjamin señala en *Parque Central*: «La “valoración” o apología se esfuerza en todo caso por tapan los momentos revolucionarios que se dan en el curso de la historia. Lo que a ella le interesa es el fijar la continuidad. Sólo otorga importancia a aquellos elementos de la obra que ya han contribuido a su influencia. Pasa por alto las asperezas y salientes que ofrecen asidero a quien quiera ir más allá». «Parque Central», *op. cit.*, p. 264.

³⁴⁷ *Idem.*

experiencia» y el «fin del arte de narrar». En efecto, «El narrador» establece con meridiana claridad que no basta con tener experiencias, sino que es necesario que ellas sean comunicables para que el maestro sedentario pueda transmitir algo de su oficio a los aprendices errantes. Sin embargo, lo decisivo no es lo que se transmite, sino el procedimiento que permite dicha transmisión. Esto resulta evidente en el hecho de que el narrador no prescribe modos de acción concretos ni administra respuestas que persiguen determinados resultados, sino que articula propuestas que en ningún caso pueden tomarse como vienen, en tanto su comprensión supone un trabajo de interpretación al que todo oyente –y todo narrador en tanto fue también oyente, alguna vez– debe abocarse. La eficacia de este circuito cristaliza en la metáfora de las narraciones como semillas «milenarioamente encerradas en las cámaras de las pirámides al abrigo del aire, [que] han conservado su poder germinativo hasta nuestros días», o en esa otra que señala a la narración como el sedimento resultante de la estratificación de múltiples narraciones sucesivas. Que la narración obtenga su autoridad a cuenta del tiempo –de una paciencia infinita, podría decirse– implica que ella debe siempre poder seguir contándose. Es esta transmisibilidad constitutiva de la narración lo que anuda el vínculo entre tradición y experiencia.

Si bien Benjamin señala en este mismo ensayo que la tradición es la cadena «que sucesivamente transmite lo acontecido de generación en generación»,³⁴⁸ lo que importa no es tanto eso que ha acontecido sino el hecho de que la tradición constituya el dispositivo memorioso que «lía la red que forman en fin todas las historias».³⁴⁹ Este dispositivo puede calibrarse de mejor manera si lo comparamos con una relación similar que Benjamin propone en su ensayo sobre Baudelaire, donde señala que

la experiencia es un hecho de tradición, tanto en la vida privada como en la colectiva.

La experiencia no consiste principalmente en acontecimientos fijados con exactitud en

³⁴⁸ Walter Benjamin, *El narrador*, *op. cit.*, p. 80.

³⁴⁹ *Idem.*

el recuerdo, sino más bien en datos acumulados, a menudo en forma inconsciente, que afluyen a la memoria.³⁵⁰

Es este flujo es el que permite que «el repertorio de la persona privada aislada en todos los sentidos»³⁵¹ llegue eventualmente a constituirse como experiencia y que no permanezca como mera vivencia. En efecto, Benjamin señala que «[d]onde hay experiencia en el sentido propio del término, ciertos contenidos del pasado individual entran en conjunción en la memoria con elementos del pasado colectivo», de modo tal que «[r]ecuerdo voluntario e involuntario pierden así su exclusividad recíproca».³⁵²

En el caso del ensayo sobre la obra de arte, el concepto de tradición resulta igualmente espinoso. Aquí, la tradición también posee la forma de una cadena en la que cada obra tendría un lugar preciso en función de su autenticidad, es decir, del testimonio histórico que ella ofrece en virtud de su aquí y su ahora –coordenadas que no sólo remiten a las condiciones históricas de su producción, sino también a las de su legibilidad–. «Esta irrepetibilidad», explica Benjamin, «es idéntica a su integración en el contexto de la tradición».³⁵³ Sin embargo, esto no quiere decir que una obra sea experimentada siempre de la misma manera, pues la tradición es «algo absolutamente vivo, mutable de manera extraordinaria»,³⁵⁴ y que depende expresamente de las condiciones históricas de recepción en la que ella se despliega para alcanzar a sus destinatarios. Es en este sentido que Benjamin sitúa en el ámbito cultural la imbricación originaria entre obra de arte y tradición, imbricación que perdura en ese ritual secularizado que es el culto a la belleza.³⁵⁵ En este contexto, la tradición se constituye a partir de la admiración que una determinada obra ha suscitado históricamente, admiración que hace de esa obra algo irrepetible, por cuanto ella porta las huellas de lo que históricamente la ha hecho admirable.³⁵⁶ Es esta

³⁵⁰ Walter Benjamin, «Sobre algunos temas en Baudelaire», *op. cit.*, p. 9.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 12.

³⁵² *Idem.*

³⁵³ Walter Benjamin, «La obra de arte...», *op. cit.*, p. 57.

³⁵⁴ *Idem.*

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 58.

³⁵⁶ Véase «Sobre algunos temas en Baudelaire», *op. cit.*, p. 42n.

autenticidad lo que «*se sustrae por entero a la reproductibilidad técnica*»,³⁵⁷ en el sentido que ella es precisamente aquello que no puede reproducirse y, por lo tanto, lo que resulta necesariamente vulnerado en el proceso de reproducción mecánica.

La autenticidad de una cosa es la suma de cuanto desde su origen nos resulta en ella transmisible, desde su duración a lo que históricamente testimonia. Como lo último se funda en la primera, al producirse la reproducción, donde la primera se sustrae para los hombres, el testimonio histórico de la cosa igualmente vacila por su parte.³⁵⁸

Lo que la reproducción daña no es la materialidad o la factura de la obra, sino la experiencia que podemos hacer de ella. Transforma las condiciones de esa experiencia, en la medida que «*desgaja [...] lo reproducido respecto del ámbito de la tradición*»,³⁵⁹ de modo tal que su experiencia ya no implica un comercio con su testificación histórica, sino con su pura actualidad. Este descoyuntamiento de la tradición debe leerse necesariamente a la luz de una transformación de la estructura de la percepción que constituye, junto a las transformaciones en el estrato productivo, el bajo continuo de prácticamente todos los textos analizados en esta tesis. Esto es así porque el individuo, cuya percepción estaba determinada por su sensibilidad para lo irrepetible, debe adecuarse ahora a un entorno donde todo lo que aparece es percibido como homogéneo.

No obstante, la relación con el pasado no es algo de lo que el individuo pueda sustraerse sin más. La pregunta implícita en el llamado de Benjamin a someter a juicio a una cultura con la que el individuo ya no se conecta en virtud de su experiencia³⁶⁰ pasa justamente por elaborar una relación con el pasado que no esté articulada por la lógica de una cultura dominante que homogeniza pasado y presente, tomando de aquél lo que puede servirle para asegurar su propia continuidad. La «nueva barbarie» supone como tarea «*articular históricamente el pasado*»³⁶¹ ya no en función de una continuidad entre lo sido y el presente –que ciertamente se ha relevado como

³⁵⁷ Ibid., p. 54. Cursivas en el original.

³⁵⁸ Ibid., p. 55.

³⁵⁹ Idem. Cursivas en el original.

³⁶⁰ Véase «Experiencia y pobreza», *op. cit.*, p. 72.

³⁶¹ «Sobre el concepto de historia», en Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso*, *op. cit.*, p. 41.

ilusoria-, sino a partir de la subversión radical de su sentido. De ahí que la experiencia no sea el medio por el cual se confirman los presupuestos discursivos de la historia, sino la constatación del peligro que entraña esta conformidad y que «amenaza lo mismo al patrimonio de la tradición que a quienes han de recibirlo»,³⁶² en la medida que pueda «prestarse como herramienta de la clase dominante».³⁶³ Lo que Benjamin insinúa aquí es el hecho de que la elaboración de una nueva experiencia reclama a su vez una crítica de la tradición como mera relación de continuidad entre pasado y presente. Esta crítica es siempre una tarea pendiente y en ella se jugaría no sólo el desfundamiento de su carácter inmutable, sino especialmente el reconocimiento de que en ella puede haber más que una adecuación servil e irreflexiva entre sujeto y mundo: «[e]n cada época», advierte Benjamin, «ha de hacerse el intento de ganarle de nuevo la tradición al conformismo que está a punto de avasallarla».³⁶⁴

Por supuesto, no se trata de una misión exenta de peligro. La petrificación del pasado en «patrimonio cultural» no toca solamente a los objetos de la cultura sino

³⁶² Ibid., p. 42.

³⁶³ Idem.

³⁶⁴ Idem. Vale la pena mencionar el ensayo «Tradition and Destruction» de Alexander García Düttmann (en Andrew Benjamin y Peter Osborne (eds.), *Walter Benjamin's Philosophy. Destruction and Experience*, *op. cit.*, pp. 33-55), que propone pensar el ensayo sobre la reproductibilidad técnica en el contexto de una crisis de la tradición. Atendiendo al desplazamiento de los conceptos tradicionales vinculados a la obra de arte, por una serie de conceptos enteramente nuevos, «*que se distinguen de los más corrientes por ser completamente inutilizables para los fines propios del fascismo*», García Düttmann subrayará el hecho de que «[n]o hay conceptos tradicionales buenos y malos: es la tradición como tal lo que se encuentra en juego». La crisis de la tradición como modelo de representación exige la invención de nuevos conceptos, lo que constituye en sí mismo «un gesto político». Este gesto consiste en someter a «la tradición como dimensión ideológica de la historia» a un proceso de destrucción, del que emergerá otro concepto de tradición, que ya no remite a «un archivo de puntos de referencia a los que uno puede fácilmente recurrir para orientarse en tiempos de crisis o peligro», sino que tiene la estructura misma de la crisis. La ley que define lo que es la tradición y lo que ella puede acoger, no es algo inmutable, sino que «se inventa cada vez que el pensamiento o la escritura rompen con la tradición. [...] Esta necesidad de inventar y reinventar dicha ley, nos permite afirmar que la tradición no existe, y que sin embargo siempre hay alguna tradición». En este sentido, García Düttmann propone que cuando Benjamin llamaba a la introducción de una serie de conceptos inutilizables para los fines del fascismo, «[s]e está incorporando él mismo a la tradición. Ninguna tradición podría constituirse sin un intento por inventar conceptos, términos, palabras y expresiones más o menos "inutilizables". El fascismo, como Benjamin parece entenderlo, señala el *olvido* de la tradición, mientras que la revolución es su *memoria*». («Tradition and Destruction», *op. cit.*, pp. 33-45). La propuesta de García Düttmann recuerda a la metáfora benjaminiana del curso catastrófico de la historia como un «caleidoscopio en las manos de un niño, que destruye mediante cada giro lo ordenado para crear así un orden nuevo», y que debe a su vez ser destruido. Véase «Parque Central», *op. cit.*, p. 266.

también al modo en que se los ha jerarquizado –es decir, valorado– con arreglo a la lógica del progreso. Esto es lo que debe eludirse con miras a la elaboración de esa nueva experiencia que Benjamin reclamaba en 1933 y que hace eco en la idea de que «[n]o existe un documento de la cultura que no lo sea a la vez de la barbarie». ³⁶⁵ Como un Perseo acechando a la Gorgona, la estrategia del materialista histórico debe ser oblicua, indirecta: su tarea consistirá en «pasarle a la historia el cepillo a contrapelo», ³⁶⁶ tal como el bárbaro hace tabla rasa para proyectar un futuro posible a partir de los despojos de la cultura.

En ambos casos, lo que subyace es una concepción de la historia que desecha la idea del progreso infinito e incesante, fundado a su vez en «un tiempo homogéneo y vacío». ³⁶⁷ Esta historia se articula a partir de un tiempo «pletórico de tiempo-ahora» (*Jetztzeit*) que dismantela toda ilusión de continuidad en la medida que dota al pasado de un carga explosiva que sólo el presente puede detonar. Uno de los ejemplos empleados por Benjamin para dar cuenta de esta conciencia histórica es el calendario, figura que ya había ocupado en el ensayo sobre Baudelaire para referirse a aquellos días en blanco que designan las fechas del recuerdo y en los que la memoria individual coincidía con la memoria colectiva. ³⁶⁸ Aquí, el calendario instauro un tiempo revolucionario cuya fecha inaugural «una y otra vez vuelve bajo la especie de los días festivos, que son días de conmemoración». ³⁶⁹ Este tiempo que retorna no es el tiempo espiral del progreso incesante, cuya homogeneidad es incompatible con la memoria como crisol de la experiencia, sino un tiempo que «está fijo y ha llegado a su detenimiento» ³⁷⁰: opone a «la imagen “eterna” del pasado, [...] una experiencia con éste que es única». ³⁷¹ Tampoco es un tiempo administrable, que gestiona el pasado como patrimonio y la tradición como garante de continuidad, sino un tiempo *que*

³⁶⁵ Ibid., p. 43.

³⁶⁶ Idem.

³⁶⁷ Ibid., p. 48.

³⁶⁸ Walter Benjamin, «Sobre algunos temas en Baudelaire», *op. cit.*, pp. 12 y 46.

³⁶⁹ «Sobre el concepto de historia», *op. cit.*, p. 49.

³⁷⁰ Ibid., p. 50.

³⁷¹ Idem.

piensa, a partir del que la historia puede, parafraseando a Benjamin, pensar no sólo su movimiento sino especialmente su interrupción.³⁷²

En efecto, en una nota redactada en torno a la elaboración de sus tesis sobre el concepto de historia, Benjamin señala que «la representación del *discontinuum* es el basamento de la *genuina tradición*».³⁷³ Una disputa legítima por aquella sólo podría pensarse en estos términos, es decir, en la medida que sea evacuada la ilusión de su continuidad en favor de un pensamiento disruptivo que no pretenda *apropiarse de la imagen del pasado* ni hacer de éste su botín, sino «*aferrar una imagen del pasado* tal como ésta le sobreviene de improviso al sujeto histórico en el instante del peligro».³⁷⁴ Esta configuración de la tradición no tendría ya una estructura lineal, sino que operaría a partir de imágenes, «una constelación saturada de tensiones» en la que el tiempo «se cristaliza [...] como mónada»³⁷⁵ o, en sintonía con una metáfora ya empleada en «El narrador» para designar la experiencia latente que aguarda la ocasión de su despliegue, «como semilla preciosa, pero insípida».³⁷⁶

*

En una famosa carta de 1923, dirigida a Florens Christian Rang, Benjamin dice haber llegado a la conclusión de que «no existe la historia del arte» y que «en su esencia, la obra de arte es ahistórica».³⁷⁷ Lo que se ha venido practicando como historia del arte es más bien una historia de sus temas o de sus formas (tal como una análoga historia de la filosofía versaría sobre los dogmas o los filósofos), que se sirve de las obras como ilustraciones o modelos, siendo incapaz de articularlas en propiedad. A partir de lo anterior, Benjamin sugiere que «la historicidad específica de la obra de arte es tal que no puede ser revelada por la “historia del arte”, sino sólo

³⁷² Idem.

³⁷³ Ibid., p. 65. Yo subrayo.

³⁷⁴ Ibid., p. 42. Yo subrayo.

³⁷⁵ Idem.

³⁷⁶ Ibid., p. 51.

³⁷⁷ En Gershom Scholem and Theodor Adorno (eds.), *The Correspondence of Walter Benjamin 1910-1940*, op. cit., p. 223.

mediante la interpretación»,³⁷⁸ la cual sería capaz de establecer relaciones entre objetos aparentemente atemporales, pero no por ello carentes de relevancia histórica. Esta historicidad específica no es la de un tiempo lineal y homogéneo en el que las obras se desenvuelven orgánica y causalmente, como lo haría una vida humana. Por el contrario,

[l]as obras de arte se definen como modelos de una naturaleza que no es ni el escenario de la historia, ni el lugar donde habita el hombre. [...] La crítica, en el contexto de esta reflexión (en la cual se identifica con la interpretación, y se opone a todos los métodos actuales de apreciación del arte), es la representación de una idea. Su infinitud intensiva caracteriza a las ideas de mónadas.³⁷⁹

Este análisis provisorio alcanza en las tesis sobre el concepto de historia su forma más acabada: la historicidad de una obra no estaría condicionada solamente por el tiempo al que ella pertenece –la data de su producción–, sino por el trabajo de legibilidad que en ella efectúa una época determinada. Cada época debe hallar la constelación de imágenes que le son sincrónicas, tarea que instituye una relación dialéctica entre lo sido y el ahora, cuya naturaleza ya no es temporal (pasado–presente) sino «imaginal»: ³⁸⁰ «[l]a imagen leída, vale decir, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, lleva en el grado más alto el sello del momento crítico, peligroso, que está en el fundamento de todo leer». ³⁸¹

La tradición genuina reclamada por Benjamin sería entonces aquella que ofrece las condiciones de posibilidad para tales ejercicios de lectura. En lugar de asegurar la continuidad irrestricta del pasado en el presente, ella trabaja a favor de la redención de lo sido en el ahora:

Tan fuerte como el impulso destructivo es, en la genuina historiografía, el impulso de salvación. ¿Pero de qué puede ser rescatado algo sido? No tanto del desprestigio y del desprecio en que ha caído, sino de un determinado modo de su transmisión. El modo

³⁷⁸ Idem.

³⁷⁹ Idem.

³⁸⁰ Walter Benjamin, «Fragmentos sobre teoría del conocimiento y teoría del progreso», en *La dialéctica en suspenso*, op. cit., p. 96 [N 3,1].

³⁸¹ Idem.

en que se lo honra como «herencia» es más funesto de lo que podría ser su desaparición.³⁸²

³⁸² Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso*, *op. cit.*, p. 71.

Capítulo III

El aura sitiada

Como señalaba al comienzo del primer capítulo, es indudable que «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» es uno de los textos más citados y comentados por la teoría y la historia del arte. Ya se trate los problemas ligados a las estructuras de la percepción, la modernidad, las prácticas artísticas, la teoría de la fotografía o del cine, el ensayo de Benjamin constituye un hito insoslayable con el que todo texto afín parece estar obligado a dialogar. El resultado de esto es que la cantidad de ensayos críticos en torno a «La obra de arte» no cesa de aumentar, tanto en términos de artículos individuales como de compilaciones expresamente dedicadas al ensayo o a alguno de sus conceptos nucleares. En lo que sigue intentaré abordar los diversos puntos de vista que se ciernen sobre «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», con especial énfasis en el tratamiento que los autores hacen de la cuestión del aura.

III.1. El aura como mistificación

«Objective Diversions. On Some Kantian Themes in Benjamin's "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction"»,³⁸³ de Rodolphe Gasché, es un texto ejemplar dentro de las lecturas ortodoxas del concepto de aura, especialmente porque en él dicho concepto es examinado tomando como base el ensayo sobre la obra de arte, aislándolo de lo que Benjamin señala al respecto en otros escritos.

Gasché inicia su comentario constatando la dificultad que existe a la hora de definir la posición desde la que Benjamin emprende su análisis de la cuestión del aura

³⁸³ En Andrew Benjamin y Peter Osborne (eds.), *Walter Benjamin's Philosophy. Destruction and Experience* (Manchester: Clinamen Press, 2000), pp. 180-201.

en la época de la reproductibilidad técnica. En este sentido, señala que puede resultar clarificador el uso que Benjamin hace de ciertos tópicos kantianos para delinear su propio pensamiento estético. Así, Gasché propone que el giro kantiano, que hace de lo bello y lo sublime sentimientos propios del sujeto en lugar de cualidades inherentes a los objetos, constituiría un modelo plausible para comprender lo que está en juego en la formulación del concepto de aura.³⁸⁴ A partir de lo anterior, el autor explica que «la separación que Benjamin establece entre los efectos que el arte en la época de la reproductibilidad técnica tiene en su observador y el carácter fenoménico del arte, coincide con su crítica general del aura».³⁸⁵ Para Gasché, la renuncia de Benjamin al concepto de aura es incontestable. En ningún caso puede leerse como un lamento o un duelo; menos aún puede decirse que haya en Benjamin una posición ambigua respecto de su destrucción (positiva en lo que respecta a la obra de arte, negativa en lo que toca al ser humano). Esta posición ambigua, dice Gasché, reside en el hecho de que ciertos valores asociados al aura (unicidad, autenticidad y singularidad) tienden también a asociarse a lo propiamente humano, lo que hace difícil pensar que Benjamin haya respaldado su destrucción total. A partir de lo anterior, se hace necesario comprender lo que Benjamin entiende por unicidad, autenticidad y singularidad, para así dimensionar hasta qué punto el filósofo no puede sino repudiar el aura en todas sus formas.

Gasché se plegará al relato ortodoxo de la muerte del aura, enfocado en el hiato que se abre en el arte tradicional con la irrupción de las técnicas masivas de reproducción, y señalará que este proceso de «liquidación del valor de la tradición dentro de la herencia cultural»³⁸⁶ es incluso, en palabras del mismo filósofo, un

³⁸⁴ Resumiendo el argumento de Kant, Gasché dice que «en la *Crítica del Juicio*, Kant desarrolla un concepto de lo bello y de lo sublime en el que la belleza y la sublimidad no son ya atribuibles a los objetos, sino que remiten [...] al sujeto o, más precisamente, a la experiencia de placer o displacer, que surge del acuerdo de las facultades en ese libre juego que es constitutivo de la posibilidad de conocer en general, o de su desacuerdo, que revela la destinación suprasensible del sujeto». *Ibid.*, p. 180. Véase *supra*, sección I.1, p. 55n.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 181.

³⁸⁶ Walter Benjamin, «La obra de arte...», *op. cit.*, p. 55.

acontecimiento catártico. El paso de la matriz ritual a la matriz política, señala Gasché, es para Benjamin algo enteramente positivo:

En la época de la reproductibilidad técnica, el arte ya no tiene una función ritual, ni siquiera en un sentido secular. Esta crisis es radical: despojado de su valor cultural en un sentido mágico, religioso y secular, el arte se ha vuelto enteramente profano, liberándose de tales dependencias.³⁸⁷

Para reafirmar su punto, el autor intentará dar respuesta a la pregunta por lo que es el aura. En este contexto, considera un elemento fundamental el hecho de que Benjamin recurra a una analogía con la naturaleza para explicar en qué consiste dicho concepto.³⁸⁸ De esa analogía, Gasché deduce que «el aura se muestra como algo que pertenece *fundamentalmente al orden de la naturaleza*»³⁸⁹ y que, de hecho, no habría algo así como dos auras (una vinculada a los objetos de la naturaleza y otra, a los objetos históricos), sino que esa distinción que Benjamin hace es de carácter meramente analítico, siendo su objetivo explicar cómo la reproductibilidad técnica afecta de manera particular a los objetos históricos (las obras de arte). En palabras de Benjamin,

en el objeto de arte este proceso [la devaluación de su aquí y su ahora por obra de la reproducción mecánica] va a afectar un núcleo muy sensible que en ningún objeto de la naturaleza resulta vulnerable en tal medida. Y eso es su autenticidad. La autenticidad de una cosa es la suma de cuanto desde su origen nos resulta en ella transmisible, desde su duración material a lo que históricamente testimonia. Como lo último se funda en la primera, al producirse la reproducción, donde la primera se sustrae para los hombres, el testimonio histórico de la cosa igualmente vacila por su

³⁸⁷ Rodolphe Gasché, *op. cit.*, p. 182.

³⁸⁸ El pasaje en cuestión es este: «Ese concepto de aura, que queda sugerido más arriba para objetos históricos, conviene ahora ilustrarlo con el aura propia de los objetos naturales. En efecto, definimos esta última como la aparición irrepitable de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse. Ir siguiendo, mientras se descansa, durante una tarde de verano, en el horizonte, una cadena de montañas, o una rama que cruza proyectando su sombra sobre el que reposa: eso significa respirar el aura de aquellas montañas, de esta rama». Walter Benjamin, «La obra de arte...», *op. cit.*, pp. 56-57.

³⁸⁹ Rodolphe Gasché, *op. cit.*, p. 183. Cursivas en el original.

parte. Sin duda, por supuesto, sólo éste; pero lo que vacila de este modo es la autoridad de la cosa como tal.³⁹⁰

Como bien apunta Gasché, la autenticidad de la obra de arte se corresponde con su engarce en la tradición, es decir, con su capacidad de establecer «una *continuidad* entre su existencia única y todo aquello de lo que se vuelve objeto a lo largo de su existencia».³⁹¹ Sólo los objetos históricos pueden conformar una tradición, la que también, señala Gasché *vía* Benjamin, tiene su origen en el ámbito cultural.³⁹² Por lo mismo, tampoco aquí cabría deslizar un duelo de Benjamin por el desfundamiento de la tradición, en tanto ésta, al «extender el poder de la naturaleza hacia el ámbito de lo social y lo humano»,³⁹³ constituiría también una forma de mistificación.

Volviendo a la definición canónica de aura, Gasché dirá que la «aparición irrepetible de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse»³⁹⁴ no remite meramente a una categoría espacial, sino que esta aparición sería en sí misma sustantiva, incluso sustancial: «Lo que aquí aparece es la distancia como “algo” distante, inaproximable».³⁹⁵ Esta aparición se vincula con la aparición en un sentido kantiano, es decir, como manifestación espacio-temporal singular, de modo tal que «[l]os objetos auráticos [...] son apariencias singulares, *únicas*, de la distancia en cuestión».³⁹⁶ Así, la unicidad y la singularidad que Benjamin atribuye al objeto dotado de aura, constituirían en realidad «una función de la aparición fenoménica, en el espacio y el tiempo, en un aquí y un ahora [...], de algo no-fenoménico, algo distante que trasciende lo fenoménico».³⁹⁷ La distancia que se materializa en la aparición sería, según Gasché, algo de orden espectral, «no sólo bajo la forma de los muertos que

³⁹⁰ Walter Benjamin, «La obra de arte...», *op. cit.*, p. 55.

³⁹¹ Rodolphe Gasché, *op. cit.*, p. 183. Cursivas en el original.

³⁹² El pasaje mentado por Gasché es: «El modo original de integración de la obra de arte en el contexto de la tradición encontraba sin duda su expresión en el seno del culto. Así, las obras de arte más antiguas nacieron, como sabemos, al servicio de un ritual que fue primero mágico y, en un segundo tiempo, religioso». Walter Benjamin, «La obra de arte...», *op. cit.*, p. 58.

³⁹³ Rodolphe Gasché, *op. cit.*, p. 184.

³⁹⁴ Walter Benjamin, «La obra de arte...», *op. cit.*, p. 16.

³⁹⁵ Rodolphe Gasché, *op. cit.*, p. 184.

³⁹⁶ Idem. Cursivas en el original.

³⁹⁷ Ibid., pp. 184-185.

obliteran el camino de los vivos, sino especialmente como fuerzas demónicas sobrehumanas, los oscuros poderes del mito, las sombras sedientas».³⁹⁸ En este sentido, remite por ejemplo a la «lejanía plagada de desgracias»³⁹⁹ que despunta en la fotografía de Dauthendey y su mujer, y para efectos de su argumento, al sentimiento arcaico que las primeras fotografías tendían a suscitar en sus primeros observadores. Gasché considera incluso que la frase omitida en el ensayo sobre la reproductibilidad («hasta que el momento o la hora llegan a formar parte de su aparición») da cuenta de este potencial ominoso que estaría a la base de la experiencia aurática.

Su interpretación del concepto de aura, a partir de la definición canónica consignada en el ensayo sobre la obra de arte, sería pues que

lo aurático es el atributo de la cosa –o lo que aparece como objeto–, de algo que está más allá de las apariencias y que, de este modo, se vuelve efectivo, concreto, real. En la medida que esta materialización de la distancia se vuelve poder, el objeto aurático, ya sea que pertenezca al culto o al arte, es auténtico, y tiene por ello autoridad. Tiene autoridad por cuanto en él se impone un poder. Es siempre único y singular porque en él la distancia ha adquirido una apariencia concreta. Por ello, no es sorprendente que Benjamin rechazara, junto con la obra de arte aurática, «valores» como singularidad, unicidad y autenticidad, por cuanto en esencia ellas no son más que el resultado de un sustrato espiritual que aparece como cosa u objeto, adquiriendo el poder de imponerse.⁴⁰⁰

Como puede verse, la lectura de Gasché en torno al aura, al estar sobredeterminada por las formulaciones expresadas en el ensayo sobre la reproductibilidad técnica, adopta una consistencia estática, poco dúctil y fuertemente unidimensional. Al cerrar la puerta a otras escenas en las que figura el aura, su interpretación pierde también la rica textura de un concepto que, como veremos a partir de otros autores, tiene una cualidad notoriamente polimorfa que le permite, como bien quería Benjamin,

³⁹⁸ Ibid., p. 186.

³⁹⁹ Walter Benjamin, «Pequeña historia de la fotografía», *op. cit.*, p. 26.

⁴⁰⁰ Rodolphe Gasché, *op. cit.*, p. 187.

trascender el mero dominio de la obra de arte para agenciar una reflexión más amplia en torno a las condiciones generales de la experiencia en la modernidad.

III.2. El aura como visualidad y la trama memoriosa de la imagen

Georges Didi-Huberman ha dedicado no pocas líneas al pensamiento de Walter Benjamin. De muchos materiales posibles, me referiré acá a dos textos que considero fundamentales: «La doble distancia»⁴⁰¹ y «La imagen-aura. Del otrora, del ahora y de la modernidad».⁴⁰² En el primer ensayo, Didi-Huberman se ocupará de un conjunto de problemas epistemológicos que orbitan la noción de aura, mientras que en el segundo, intentará emplearlo como un concepto válido para pensar las prácticas artísticas contemporáneas.

En «La doble distancia», Didi-Huberman se adentra en el concepto «espinoso y polimorfo»⁴⁰³ de aura. Como veremos, su lectura asigna al ensayo sobre Baudelaire una importancia decisiva. En este sentido, a partir de la relación peculiar que se establece entre sujeto y objeto en virtud de un juego de miradas cuya reciprocidad detonaría la experiencia aurática en sentido estricto,⁴⁰⁴ el historiador francés define el aura como «un espaciamento obrado y originario del mirante y el mirado, del mirante por el mirado».⁴⁰⁵ Este «paradigma visual» se fundaría en un «*poder de la distancia*»,⁴⁰⁶ que toma forma en la definición canónica del aura como «[ú]nica

⁴⁰¹ En Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira* (Buenos Aires: Manantial, 2011), pp. 93-110.

⁴⁰² En Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011), pp. 345-386.

⁴⁰³ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos...*, *op. cit.*, p. 93.

⁴⁰⁴ El pasaje en cuestión es el siguiente: «Pero en la mirada se halla implícita la espera de ser recompensada por aquello hacia 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». Walter Benjamin, «Sobre algunos temas en Baudelaire», *op. cit.*, p. 50.

⁴⁰⁵ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos...*, *op. cit.*, p. 93.

⁴⁰⁶ Idem. *Cursivas en el original.*

aparición de una lejanía, por más cerca que pueda estar».⁴⁰⁷ El movimiento oscilatorio entre lejanía y cercanía tendría la forma de un «barrido o ida y vuelta incesante, una forma heurística en la cual las distancias –las distancias contradictorias– se experimentarían unas a otras, dialécticamente».⁴⁰⁸ Por otra parte, la experiencia del aura tendría la cualidad de lo «fantasmático», en tanto reposa en una reciprocidad de la mirada, tan esperada como sorpresiva, como si el mirante nunca pudiera convencerse enteramente de que lo mirado le responde. Pero este aspecto fantasmático no es la espectralidad ominosa que Gasché advertía como índice del poder mistificador del aura, sino que respondería a una forma distinta de pensar el fenómeno de la aparición.

Aquí se trataría más bien de una mirada obrada por el tiempo, una mirada que dejaría a la aparición el tiempo para desplegarse como pensamiento, es decir que dejaría al espacio el tiempo para retramarse de otra manera, para volver a convertirse en tiempo.⁴⁰⁹

Siguiendo al poder de la lejanía y al poder de la mirada, Didi-Huberman reconocerá un tercer núcleo en la articulación benjaminiana de la cuestión del aura. Este núcleo es el «*poder de la memoria*»,⁴¹⁰ tematizado en el ensayo sobre Baudelaire bajo la forma de la memoria involuntaria. Subrayando la definición de aura que Benjamin propone al comienzo del acápite XI de dicho ensayo,⁴¹¹ Didi-Huberman señalará que

aurático sería el objeto cuya aparición despliega, más allá de su propia visibilidad, lo que debemos denominar sus *imágenes*, sus imágenes en constelaciones o en nubes, que se nos imponen como otras tantas figuras asociadas que surgen, se acercan y se alejan para poetizar, labrar, *abrir* tanto su aspecto como su significación [...]. Y esta memoria, desde luego, será al tiempo lineal lo que la visualidad aurática es a la

⁴⁰⁷ Cit. en idem.

⁴⁰⁸ Ibid., p. 94.

⁴⁰⁹ Ibid., p. 95.

⁴¹⁰ Idem. *Cursivas* en el original.

⁴¹¹ Véase «Sobre algunos temas en Baudelaire», *op. cit.*, p. 48, así como mi comentario en la sección I.4, pp. 56-57.

visibilidad «objetiva»: vale decir que en ella todos los tiempos serán trenzados, puestos en juego y desbaratados, contradichos y sobredimensionados.⁴¹²

Lo que está a la base de la reflexión de Didi-Huberman es la capacidad que tendría la «visualidad aurática» de convocar y conjugar distintas temporalidades en un mismo objeto, esto es, de imantar un enjambre de representaciones en torno a un objeto sensible, abriendo «tanto su aspecto como su significación» a partir de una memoria que se enfrenta a la tradición lineal de la historia como serie de hechos organizados en un eje pasado-futuro.⁴¹³ Es sólo haciendo estallar este eje que el aura puede constituirse como un concepto enteramente nuevo, una «visualidad» que exige al mirante una apertura respecto de lo mirado para juzgarlo no sólo en su condición de espectador, sino para sentirse efectivamente interpelado por aquello que aparece. La efectividad de esa interpelación sólo puede darse en un campo abierto en el que, como las luciérnagas atraídas por el fulgor luminoso, se entrechocan diversas temporalidades en una constelación cuya potencia crítica respecto del presente parece amplificarse sin límites.

Didi-Huberman identifica esta constelación con «el tesoro de lo simbólico [...] que nos mira en cada forma visible investida de ese poder de “alzar los ojos”». ⁴¹⁴ «Alzar los ojos», me parece, no es otra cosa que el efecto concreto que produce en el mirante la interpelación sensible de lo que aparece, efecto que se traslada, igualmente, a lo mirado, poniendo en obra un *poder del deseo*. En ese momento, dice el historiador,

el pasado se dialectiza en la protensión de un futuro, y de esa dialéctica, de ese conflicto, surge justamente el presente naciente –y anacrónico– de la experiencia aurática, ese «choque» de la memoria involuntaria que Benjamin propone considerar en general, y en toda la extensión problemática de la palabra, según su valor de

⁴¹² Idem. Cursivas en el original.

⁴¹³ Esta propuesta se emparenta con la idea benjaminiana de una «genuina tradición» que abordamos en el Capítulo II de esta tesis y sobre la que volveremos en el Capítulo IV.

⁴¹⁴ Ibid., p. 96.

síntoma: «Ese proceso –dice al hablar del aura– tiene un valor de síntoma (*der Vorgang ist symptomatisch*); su significación supera el dominio del arte».415

Tal como advertimos en el primer capítulo, también Didi-Huberman considera que el proceso de desfundamiento al que el aura somete los presupuestos que articulan el ámbito del arte, es un problema fundamental, señalando que la cuestión del aura –y específicamente, su decadencia– rebasa la especificidad de la disciplina para propagarse a otros territorios, y en especial al campo de la experiencia.

Con todo, habría que examinar los momentos en los que Benjamin toma posición respecto de la decadencia del aura, cuestión que como veremos más adelante ha suscitado no pocos comentarios, y que continúa suscitándolos. En este sentido, si leyéramos a Benjamin siguiendo el eje lineal configurado por pasado y futuro, el aura como valor cultural quedaría relegada a un modo de experiencia desvanecido e inoperante en el contexto de la modernidad como era de lo reproducible. Sin embargo, a partir del ensayo sobre Baudelaire es posible señalar que, muy por el contrario, el aura corresponde a un régimen de visualidad que desarticula la lógica del tiempo histórico lineal para hacer comparecer diversas temporalidades, las que se manifiestan como un enjambre de imágenes imantadas por un objeto sensible. En este sentido, la toma de posición de Benjamin respecto de la decadencia del aura no se traduce en su celebración o su lamento; como bien señala Didi-Huberman, «la verdadera cuestión no es la de optar por una posición en un dilema, sino construir una que sea capaz de superarlo, es decir de reconocer en el aura misma una instancia dialéctica».416

Esta exigencia implica preguntarse por algo que, como el mismo historiador señala, Benjamin nunca definió con claridad. Me refiero, por supuesto, a la «*naturaleza cultural del fenómeno aurático*».417 La palabra culto remite casi de manera instantánea al ámbito de la creencia y, por asociación, al de la religión. No obstante, la instantaneidad de la asociación es tramposa y, para sortearla, es necesario recurrir al

415 Idem.

416 Ibid., p. 99.

417 Idem. *Cursivas en el original.*

origen etimológico de la palabra, que en este caso en particular resulta sumamente esclarecedor.

Basta examinar la historia de la palabra misma para comprender el carácter derivado, *desviado*, de ese sentido religioso y trascendente del culto. En principio, *cultus* –del verbo latino *colere*– designó simplemente el acto de habitar un lugar y ocuparse de él, cultivarlo. Es un acto relativo al lugar y a su gestión material, simbólica o imaginaria: un acto que simplemente nos habla de un *lugar obrado*. Una tierra o un morada, una morada o una obra de arte. Es por eso que el adjetivo *cultus* está vinculado tan explícitamente al mundo del *ornatus* y la «cultura» en el sentido estético del término.⁴¹⁸

En tanto «la morada “obrada” por excelencia será la morada del dios»,⁴¹⁹ resultará «imposible [...] evocar un “valor de culto” asociado al aura de un objeto visual, sin hacer una referencia explícita al mundo de la creencia y las religiones constituidas».⁴²⁰ Es esta asociación la que, en gran medida, ha orientado las lecturas ortodoxas del aura, sobre todo aquellas que –como es el caso de Gasché– se concentran en el ensayo sobre la reproductibilidad técnica. Desde este punto de vista, resulta lógico que dichas lecturas tiendan a una «superación del aura» como piedra de tope en la construcción de una visualidad propiamente moderna, cuyo objetivo sería en parte «deconstruir las creencias, los valores culturales, las “culturas” ya informadas».⁴²¹ Sin embargo, el aura como valor cultural, en el uso que le da Benjamin, no remite exclusivamente al mundo religioso, ni es una tematización de la creencia religiosa. Lo cultural refiere más bien a un ámbito de la experiencia que, insisto, no pertenece a un pasado histórico caduco, sino a un modo de relacionarse con los objetos que nos rodean y con las imágenes que ellos despliegan en el tiempo para alcanzarnos. En este sentido, dice Didi-Huberman, «habría que secularizar⁴²² la noción de aura, y hacer del “culto” así entendido la

⁴¹⁸ Ibid., p. 100. Cursivas en el original.

⁴¹⁹ Idem.

⁴²⁰ Ibid., p. 101.

⁴²¹ Idem.

⁴²² *Resecularizarla*, incluso, como dice unas líneas antes: «Sin embargo, me parece muy necesario secularizar, resecularizar esta noción de aura [...] a fin de comprender algo de la eficacia “extraña” (*sonderbar*) y “única” (*einmalig*) de tantas obras modernas...». Idem.

especie –histórica, antropológicamente determinada– de la que el aura misma, o el “valor cultural” en el sentido etimológico, sería el género». ⁴²³ Esto quiere decir que el culto –tanto en su sentido religioso como secular– no es sino una tematización –entre muchas otras– del aura como fenómeno originario. Otras tematizaciones posibles son, como ya he señalado en el primer capítulo, las correspondencias baudelairianas, la memoria involuntaria proustiana o el aburrimiento como disposición espiritual afín a la experiencia de la narración. Todas ellas operan bajo una matriz cultural sin recurrir a su tematización religiosa, a la vez que conducen a experiencias que con toda propiedad podemos calificar como auráticas.

Y aun cuando la aparición es uno de los términos nucleares de la definición canónica del aura, ella no se inscribe sin más en el ámbito religioso. Como insiste Didi-Huberman, «[h]ay que secularizar el aura, hay que refutar por lo tanto la anexión abusiva de la aparición al mundo religioso de la epifanía». ⁴²⁴ En este sentido, la aparición es

un concepto de la *inmanencia visual* y fantasmática de los fenómenos y los objetos, no un signo enviado desde su ficticia región de trascendencia. [...] La distancia no es patrimonio de lo divino, como se pretende con demasiada frecuencia: no es más que uno de sus predicados históricos y antropológicos, aun cuando en su definición histórica y antropológica se incluya la voluntad de imponerse como su tema por excelencia. ⁴²⁵

En «La imagen–aura. Del otrora, del ahora y de la modernidad», Didi-Huberman se referirá explícitamente a la validez de una «pregunta por el aura» en el contexto de un arte contemporáneo inscrito de lleno en la época de la reproductibilidad técnica, «una época considerada como la causante de la muerte, o al menos de la decadencia, del aura». ⁴²⁶ Es irrefutable que esta cuestión tuvo notorias consecuencias en cuanto a la producción de obras de arte. No obstante ello no implicaría necesariamente dejar de

⁴²³ Idem

⁴²⁴ Ibid., p. 102.

⁴²⁵ Idem.

⁴²⁶ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011), p. 346.

hablar de aura en muchos otros sentidos. En efecto, dice Didi-Huberman, decadencia no es sinónimo de desaparición:

Como sabemos, Benjamin habla de la «decadencia del aura» en la época moderna; pero *decadencia*, justamente en él, no significa *desaparición*. Antes bien un rodeo hacia abajo, una inclinación, una desviación, una inflexión nuevas.⁴²⁷

De hecho, en el texto Didi-Huberman recurrirá al aura para emplearla como una categoría hermenéutica de cara al arte contemporáneo. En este sentido, el autor no oculta sus sospechas respecto a la larga polémica que ha enfrentado a los comentaristas de Benjamin, y que dice relación con la posición definitiva que éste habría adoptado respecto al fenómeno signado como «decadencia del aura» –a fin de cuentas, si celebraba esta decadencia o si la lamentaba– y que ha desembocado en algunos casos en la más franca ambigüedad.⁴²⁸ Frente a estos cuestionamientos, Didi-Huberman observará con justeza que «la noción del aura es difusa en toda la obra de Benjamin»,⁴²⁹ es decir, que no se puede zanjar su naturaleza a partir de los juicios expresados en «La obra de arte», sino que sería necesario hacer comparecer otros textos para comprender con cierta claridad la potencia del concepto y su campo de operación. Muy por el contrario: el aura designaría para Didi-Huberman «una cualidad antropológica *originaria* de la imagen»⁴³⁰ y no un fenómeno fechado y clausurado históricamente. La noción benjaminiana de origen no remite a aquello que hay que

⁴²⁷ Idem. Me interesa rescatar acá un extenso pasaje del ensayo de Samuel Weber «Mass Mediauras; or, Art, Aura, and Media in the work of Walter Benjamin», que señala: «el aura, a pesar de marchitarse, dilapidarse y declinar, nunca desaparece por completo. Lejos de eso: retorna vengativamente en aquellas formas de representación que, según la visión de Benjamin, le parecerían más hostiles: el cine, en primer lugar, al que ahora podemos añadir la televisión. El aura puede retornar en la época de la reproductibilidad técnica porque, en tanto apariencia o aparición de una separación irreductible, no es nunca ella misma por sí sola, sino que se constituye en un proceso de auto-separación: separación de sí y, al mismo tiempo, delimitación de sí. El aura es algo así como un límite posibilitador, la emanación de un objeto del que se retira a sí misma, un marco que se desprende de una imagen y en su caída, en su *Verfall*, se vuelve luz: una sombra luminosa». En David Ferris (ed.), *Walter Benjamin. Theoretical Questions* (California: Stanford University Press, 1998), pp. 35-36.

⁴²⁸ Incluso dirá, refrendando a Catherine Perret (cuyo argumento revisaré más adelante), que «la cuestión de saber si el aura ha sido “liquidada” o no, es una cuestión falsa por excelencia». En *Walter Benjamin sans destin* (Paris: La Lettre Volée, 2007), p. 347.

⁴²⁹ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, op. cit., p. 347.

⁴³⁰ Idem. *Cursivas* en el original.

rescatar, a un punto en el pasado que se constituye a la vez como meta o destino, sino a «un torbellino en el río del devenir, [que] entraña en su ritmo la materia de lo que está en tren de aparecer».⁴³¹ En vistas de lo anterior, Didi-Huberman precisará 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, fenómeno «inacabado» y «siempre abierto», si se quiere seguir a Benjamin en el equilibrio inestable, pero tan fecundo, de su propio vocabulario exploratorio. El aura hace sistema con su propia decadencia. Sin duda lo ha hecho en todas las épocas de su historia: basta leer a Plinio el Viejo, que se compadecía ya de la decadencia del aura en la época de la reproductibilidad de los bustos antiguos. El aura subsiste, resiste a su decadencia, incluso en tanto que suposición.*⁴³²

La lectura de Didi-Huberman coincide con la que aquí propongo, en tanto perfila el aura como un concepto reñido con toda especificidad disciplinar. En este sentido, explica que son aquellos discursos específicos –esto es, encerrados en sus propios axiomas– los que más cómodos se hallan con sentencias taxativas como «el aura está muerta».⁴³³ Para el historiador, no es posible sentenciar a muerte el aura, en tanto ella

está vinculada con la *memoria*, y no con la historia en el sentido usual, en síntesis, con la *supervivencia* (el *Nachleben* warburgiano). [...] Walter Benjamin planteaba la cuestión del aura en el orden de la reminiscencia, como Warburg había planteado la de los *Pathosformeln*: más allá de toda oposición tajante entre un presente olvidadizo (que triunfa) y un pasado caduco (que está o que se ha perdido).⁴³⁴

Como señalé, el foco de Didi-Huberman está puesto más en el Baudelaire que en el ensayo sobre la reproductibilidad. La pista reside, justamente, en el lazo que anuda aura y memoria, desplazándola del objeto artístico a la mirada del sujeto y a la pregnancia que la imagen puede tener en éste. (Aquí vale la pena recordar que, para Benjamin, la memoria es un elemento indispensable en la configuración de la

⁴³¹ Cit. en idem.

⁴³² Ibid., p. 348. Cursivas en el original.

⁴³³ Ibid., p. 349.

⁴³⁴ Idem. Cursivas en el original.

experiencia como horizonte de sentido: es en virtud de aquélla que ésta puede constituirse como realidad efectiva para el individuo.) Junto con los de aura y memoria, el historiador introduce un tercer término: el deseo, cuya función sería poner en movimiento la mirada como dispositivo inquisidor. En este sentido, la imagen busca «imponerse a la mirada, para fomentar un deseo».⁴³⁵ Con todo, me parece que lo fundamental acá es la cualidad mnemónica que Didi-Huberman privilegia en su conceptualización del aura y que determina la posibilidad de su intermitencia en la historia. En el fondo, piensa Didi-Huberman, la pertinencia del aura como matriz de la percepción humana depende del levantamiento de «un modelo capaz de dar cuenta de los acontecimientos de la memoria, y no de los hechos culturales de la historia».⁴³⁶ Contra «un orden de los *hechos* constitutivos», este modelo privilegiaría «el anacronismo de los *acontecimientos* de la memoria».⁴³⁷ Este modelo no sería otro que el de la imagen dialéctica.

Dialéctica, explica, en tanto «busca producir un modelo temporal que pueda tener en cuenta las contradicciones, sin apaciguarlas, estrecharlas ni cristalizarlas en el espesor de cada puesta en marcha singular».⁴³⁸ Imagen, prosigue, en la medida que para Benjamin ésta se separa de su carácter figurativo o ilustrativo para constituirse en «un cristal de tiempo, la forma, construida y resplandeciente a la vez, de un choque fulgurante donde “el Otrora [...] encuentra el Ahora en un relámpago para formar una constelación”».⁴³⁹ Lo esencial aquí, señala Didi-Huberman, es la capacidad que tiene la imagen dialéctica de articular una relación entre pasado y presente que no funcione en términos de linealidad temporal, sino como intermitencia. Esta pretensión tendría dos consecuencias. Por una parte, la cristalización del tiempo lograda por una imagen dialéctica instala un «*parámetro de la ambigüedad*» que busca «disociar la operación dialéctica de toda síntesis clara y distinta, de toda teleología reconciliadora».⁴⁴⁰ Por

⁴³⁵ Ibid., p. 351.

⁴³⁶ Ibid., p. 352.

⁴³⁷ Idem. Cursivas en el original.

⁴³⁸ Ibid., p. 353.

⁴³⁹ Idem. Cursivas en el original.

⁴⁴⁰ Idem. Cursivas en el original.

otra, pone de relieve la capacidad de la imagen dialéctica para constituirse como *referencia crítica*: entrando en conflicto de manera expresa con la pretensión de linealidad de la historia –y, por añadidura, del conocimiento–, la imagen dialéctica benjaminiana propone una relación memoriosa con el pasado. Se trata

por ejemplo, [de] acoger los significantes de la teosofía, de la cábala o de la teología negativa *despertando* esas referencias de su sueño dogmático, modo de deconstruirlas, de criticarlas. Es criticar la modernidad (el olvido del aura) por un acto de la memoria, y es al mismo tiempo criticar el arcaísmo (la nostalgia del aura) por un acto de invención, de sustitución, de des-significación esencialmente modernos.⁴⁴¹

Didi-Huberman no hace concesiones, siguiendo al pie de la letra la inespecificidad que sería propia del concepto de aura, de modo tal que éste quedaría inhabilitado para marcar el paso de cualquier agenda disciplinar.⁴⁴²

III.3. El aura como experiencia y la trama temporal de la imagen

Esta inespecificidad del concepto de aura está en directa relación con su carácter multiforme, que se puede verificar en la variedad de definiciones elaboradas por el mismo Benjamin. Catherine Perret identificará en *Walter Benjamin sans destin* al menos tres acepciones o niveles de significación para el aura, que referiré en las páginas siguientes.

La propuesta de Perret apunta a desmentir la supuesta ambigüedad del concepto de aura. Lejos de esta pretendida ambigüedad, Perret señala que «[e]l aura es una sorprendente máquina de pensar y de hacer pensar, también es una máquina destructiva, destinada a dismantelar la falsa identidad del concepto en beneficio de una comprensión morfológica y dinámica del fenómeno».⁴⁴³ Así, por ejemplo, una

⁴⁴¹ Ibid., pp. 354-355. Cursivas en el original.

⁴⁴² Como veremos, esto es también lo que Miriam Bratu Hansen propone en su excelente ensayo «Benjamin's Aura», *Critical Inquiry*, Vol. 34, N°2 (Winter 2008).

⁴⁴³ Catherine Perret, *op. cit.*, p. 118.

primera acepción del aura estaría vinculada a «la experiencia aurática [...] [como] experiencia precrítica de la humanidad»,⁴⁴⁴ esto es, una experiencia animista del mundo que puede verificarse tanto en el cuento infantil como en el ámbito de la narración o el valor cultural originario de la obra de arte. Desde este punto de vista, dice Perret, el aura no puede ser sino la esencia de aquello que necesariamente se ha perdido por efecto de la mediación tecnológica de nuestra experiencia en el contexto de la modernidad, y que Benjamin sólo se limita a constatar como hecho consumado. Pero al mismo tiempo, «el aura designa lo que se ha conservado de esta experiencia originaria en lo que la época crítica ha percibido como la autenticidad de la obra de arte»,⁴⁴⁵ esto es, un mecanismo compensatorio que desplaza la sacralidad de la naturaleza al ámbito del arte, originando así el sentimiento moderno de la belleza. En efecto, el mismo Benjamin da cuenta de esta operatoria en una nota del Baudelaire que ofrece una analogía entre la belleza histórica y la belleza natural. Sobre lo primero, dirá Benjamin que

[l]o bello en su realidad *histórica* es una llamada que reúne a quienes lo han admirado precedentemente. [...] La apariencia de lo bello consiste en este sentido en que el objeto idéntico buscado por la admiración no es hallable en la obra. La admiración no hace más que recoger lo que generaciones precedentes han admirado en ella.⁴⁴⁶

Sobre lo segundo, dirá que «[l]o bello en su relación con la *naturaleza* puede ser definido como aquello que “permanece esencialmente idéntico a sí mismo sólo bajo un velo”». ⁴⁴⁷ Si lo bello histórico puede entenderse como el producto de una forma particular de atención (la admiración) que tiende a constituir una comunidad en torno a la experiencia de ciertos objetos históricos, lo bello en la naturaleza se asociaría con una forma distinta de atención que se caracteriza por percibir lo idéntico en todas las cosas. (Que no es lo mismo que percibir como idénticas todas las cosas, temple que sería propio de una sensibilidad atrofiada que tiende a igualarlo todo según la vara de

⁴⁴⁴ Idem.

⁴⁴⁵ Ibid., p. 119.

⁴⁴⁶ Walter Benjamin, «Sobre algunos temas en Baudelaire», *op. cit.*, p. 42n.

⁴⁴⁷ Idem.

la reproducción mecánica).⁴⁴⁸ En este sentido, mientras lo bello histórico sería una modalidad específica de la tradición como puesta en valor de lo común, lo bello que concierne a la naturaleza radicaría en una cualidad reproducible de esta naturaleza que, según Benjamin, se vuelve perceptible a través del velo de las correspondencias:

Podríamos considerar este velo, con elipsis ciertamente arriesgada, como el elemento reproductivo en la obra de arte. Las *correspondances* representan la instancia ante la cual el objeto de arte aparece como fielmente reproducible, incluso a pesar de ser –y justamente por ello– completamente aporético.⁴⁴⁹

El problema, efectivamente, radica en la elipsis que permite a Benjamin transmutar esta identidad de las cosas en la naturaleza, en una identidad en las obras de arte. Con esto, también el elemento reproducible en la naturaleza se traslada a las obras de arte, de modo tal que estas adquieren una reproducibilidad reñida con la pretendida autenticidad y originalidad que las constituye. El pasaje remite, sin duda, al comienzo del ensayo sobre «La obra de arte», según el cual «[l]a obra de arte ha sido siempre fundamentalmente reproducible».⁴⁵⁰ Así, el elemento reproducible en la obra de arte sería su secreta afinidad con las cosas en la naturaleza. Aquí se anuda lo bello histórico con lo bello en la naturaleza, de modo tal que si «[l]a apariencia de lo bello [histórico] consiste en este sentido en que el objeto idéntico buscado por la admiración no es hallable en la obra» (por lo que «[l]a admiración no hace más que recoger lo que generaciones precedentes han admirado en ella»), a la obra de arte no le quedaría más que someterse, como dice Paul Valéry, a «la imitación servil de aquello que es indefinible en las cosas».⁴⁵¹

⁴⁴⁸ Véase Walter Benjamin, «Pequeña historia de la fotografía», *op. cit.*, p. 42.

⁴⁴⁹ Walter Benjamin, «Sobre algunos temas en Baudelaire», *op. cit.*, p. 42n. Otra traducción señala: «Con una abreviatura ciertamente osada, se podría nombrar a este último como lo “reproductor” en la obra de arte. Las *correspondances* representan la instancia ante la que el objeto de arte será encontrado como un objeto posible de reproducción, pero precisamente por eso será un objeto por completo aporético». Walter Benjamin, «Sobre algunos temas en Baudelaire», en *El París de Baudelaire* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013), p. 224n.

⁴⁵⁰ Walter Benjamin, «La obra de arte...», *op. cit.*, p. 52.

⁴⁵¹ Cit. en Walter Benjamin, «Sobre algunos temas en Baudelaire», *op. cit.*, p. 42n.

La tercera acepción de aura que examina Catherine Perret dice relación con la definición canónica de aquélla como «aparición irrepitable de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse».⁴⁵² Tal como suscribimos con Didi-Huberman, cuya lectura refrenda algunos aspectos de la de Perret, Benjamin articularía en esta definición una pulsión de deseo fundada en la dialéctica de la separación entre sujeto y objeto: lejos de una fusión que se plegaría a la lógica de la aproximación propia de la modernidad, el aura remite a una «experiencia positiva de la separación, [que] invierte la experiencia mimética alienada, la proyección mórbida en la que el sujeto se extravía».⁴⁵³

El aura es pues, ante todo, un fenómeno que se inscribe en una experiencia particular. Incluso, dirá Perret, «[e]l aura es experiencia en el sentido estricto de la palabra».⁴⁵⁴ Se trata, en particular, de una experiencia articulada por la mirada y el deseo o, como ha señalado Didi-Huberman, por la imagen que busca «imponerse a la mirada, fomentar un deseo».⁴⁵⁵ Ahora bien, Perret reparará en una cuestión fundamental: la experiencia aurática «es primeramente y ante todo esta experiencia en el transcurso de la que tomo conciencia de que es el tiempo el que teje la representación».⁴⁵⁶ En este sentido, su atención está enfocada en esa línea que se pierde en el traspaso del ensayo sobre la fotografía al ensayo sobre la obra de arte:

Pero ¿qué es propiamente el aura? Una trama muy especial de espacio y tiempo: la irrepitable aparición de una lejanía, por cerca que pueda encontrarse. En un mediodía de verano, seguir con toda calma el perfil de una cordillera en el horizonte o una rama que proyecta su sombra sobre quien la contempla, *hasta que el momento o la hora llegan a formar parte de su aparición*, esto significa respirar el aura de esas montañas, de esa rama.⁴⁵⁷

⁴⁵² Walter Benjamin, «La obra de arte...», *op. cit.*, p. 56.

⁴⁵³ Catherine Perret, *op. cit.*, p. 121.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 120.

⁴⁵⁵ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, *op. cit.*, p. 351.

⁴⁵⁶ Catherine Perret, *op. cit.*, p. 121.

⁴⁵⁷ Walter Benjamin, «Pequeña historia de la fotografía», *op. cit.*, pp. 40-42. Yo subrayo.

Para Perret, el elemento capital del pasaje consiste en la *irrepetibilidad* de la aparición. En este sentido, dice, «[l]a aparición pura y simple se inscribe en el tiempo. La aparición única inscribe el tiempo mismo, es inscripción del tiempo».⁴⁵⁸ Con todo, el pasaje referido podría leerse de dos maneras. En primera instancia, la definición remitiría a una experiencia alucinatoria que sería producto de un estado de concentración elevado a su máxima potencia. Sin embargo, dice Perret, habría que destacar el uso del verbo *betrachten*, que hace referencia a una modalidad específica de atención y no meramente a la contemplación en su sentido ordinario. Al mismo tiempo, es necesario notar el «el carácter respiratorio [...] es decir liberado, físico, de la experiencia evocada».⁴⁵⁹

La segunda hipótesis de lectura del pasaje implica reconocer que Benjamin no se refiere en absoluto a una fascinación o una alucinación, sino a un efecto del tiempo que despliega, en la experiencia aurática, una diferencia entre la aparición y la aparición irrepetible. Este efecto del tiempo se concentra, por supuesto, en la frase omitida en el ensayo sobre la reproductibilidad: «*hasta que el momento o la hora llegan a formar parte de su aparición*». La experiencia aurática, dice Perret, tendría pues dos momentos: el sujeto se dejaría asir por el tiempo de la aparición, para luego recuperar en el tiempo el acontecimiento que ha tomado forma en ella.⁴⁶⁰

Perret también repara en las similitudes entre la descripción de la experiencia aurática efectuada por Benjamin y el procedimiento técnico propio de la fotografía. En este sentido, explica, la aparición como constitución de la imagen se asemeja a la conformación de la imagen fotográfica: el ojo del observador se comportaría como el lente de una cámara que registra el paisaje y, en virtud del tiempo, logra representarse una imagen más o menos definida de aquello que aparece delante suyo. Sin embargo, lo fundamental no es tanto la configuración de la imagen, sino que esta imagen se inscribe en un momento específico del tiempo. La imagen obtenida de una experiencia aurática es esencialmente *memorable*:

⁴⁵⁸ Catherine Perret, *op. cit.*, p. 122.

⁴⁵⁹ *Idem.*

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 123.

puedo conservarla, analizarla, puedo volver a ella otorgándomela nuevamente: ella es esencialmente reproducible, dada para siempre, dada a ver, disponible, *ausgestellt*. Lo esencial de la experiencia descrita por Benjamin reside en esto: en esta mortificación de la imagen (*Bild*) en recuerdo, es decir en fetiche mental, en imagen reproducible (*Abbild*).⁴⁶¹

A su modo, Didi-Huberman recupera esta hipótesis de Perret cuando señala, como ya consignamos, que en la experiencia aurática

se trataría más bien de una mirada obrada por el tiempo, una mirada que dejaría a la aparición el tiempo para desplegarse como pensamiento, es decir que dejaría al espacio el tiempo para retramarse de otra manera, para volver a convertirse en tiempo.⁴⁶²

A fin de cuentas, la experiencia aurática sería para Catherine Perret una experiencia del tiempo como articulador de la imagen, y de la imagen como medida del tiempo. En este sentido, el aura sería un «efecto de síncope» mediante el cual advertimos, tal como querría Didi-Huberman, el entrecruzamiento de distintas temporalidades en la configuración de una imagen determinada. Por lo mismo, el aura no constituiría un fenómeno histórico sino «una estructura de la representación que simplemente constata el deslizamiento constante de lo imaginario en lo real».⁴⁶³ Este deslizamiento tiene lugar, por ejemplo, en el inconsciente óptico como espacio que excede la temporalidad habitual de la percepción para mostrarnos aquello que de otro modo no podríamos ver. Gracias a este inconsciente óptico, el cine abre un «espacio intersticial entre lo que puedo representarme y lo que puedo ver, entre lo representable y lo visible».⁴⁶⁴ Tal como el cine lo ha figurado, el inconsciente óptico haría posible, según Perret, «el milagro de una visibilidad conquistada por la transgresión del espacio de la representación».⁴⁶⁵ De este modo, refuerza la tesis según la cual el aura puede y debe pensarse como una cualidad inherente a ciertas obras de arte, a cierto período de la

⁴⁶¹ Idem. Cursivas en el original.

⁴⁶² Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, op. cit.*, p. 95.

⁴⁶³ Catherine Perret, *op. cit.*, p. 126.

⁴⁶⁴ Idem.

⁴⁶⁵ Idem.

producción y recepción de dichas obras, para constituirse en una condición de visibilidad: «[e]l problema del aura es el de la posibilidad de un arte que se articularía sobre esta tradición, es decir como condición de visibilidad y no como efecto, un arte que no sería una simple metáfora del ver, sino su construcción».⁴⁶⁶

III.4. El aura como medio y la trama técnica de la imagen

Como Didi-Huberman o Perret, Miriam Hansen también considera que la noción benjaminiana de aura se halla sobredeterminada por su inscripción en el texto sobre la obra de arte. A modo de contrapeso, ofrecerá en el ensayo «Benjamin's Aura»⁴⁶⁷ una reconsideración del concepto a partir de otros escritos del filósofo alemán. En esta línea, su constatación inicial será que la noción de aura aparece por primera vez en los protocolos de experimentación con hachís que Benjamin redactó entre 1927 y 1934. Específicamente en un texto de 1930, señala que

[e]n primer lugar, el aura auténtica aparece en todas las cosas. No sólo en algunas cosas, como las gentes imaginan. En segundo lugar, el aura se modifica por entero y a fondo con cada movimiento que haga la cosa cuya es el aura [sic]. En tercer lugar, no puede, en modo alguno, concebirse el aura auténtica como un sortilegio espiritualista relamido y resplandeciente, que así es como la reproducen y describen los libros místicos vulgares.⁴⁶⁸

Para Hansen, esta afirmación permite sospechar de la conceptualización del aura como decantado de ciertas cualidades inherentes al arte «tradicional» (singularidad, autoridad, autenticidad) cuyo declive en la época moderna constata el mismo Benjamin. Al contrario, una valoración adecuada del concepto implicaría reconocer su articulación en torno a tres dimensiones fundamentales (antropológica, perceptual-mnemónica y visionaria) en cuyo cruce se jugaría la teoría benjaminiana sobre las

⁴⁶⁶ Ibid., p. 127.

⁴⁶⁷ En *Critical Inquiry*, Vol. 34, N°2 (Winter 2008), pp. 336-375.

⁴⁶⁸ Walter Benjamin, *Haschisch* (Madrid: Taurus, 1995), pp. 118-119.

condiciones de posibilidad de la experiencia en la modernidad.⁴⁶⁹ En este sentido, la «estructura epistemológica» del aura, secularizada en iluminación profana, facultad mimética o inconsciente óptico, determinaría los esfuerzos de Benjamin por

[reconceptualizar] la experiencia en función de las condiciones que determinan su propia imposibilidad, como la única posibilidad de contrarrestar la adaptación de la tecnología fallida (capitalista-imperialista) que estalló inicialmente en la Primera Guerra Mundial y que conducía a la conquista de Europa a manos de los fascistas. Estos esfuerzos implicaban explorar nuevos modos de percepción y de adaptación, que correspondieran a un entorno que la tecnología había transformado (y que seguía transformando). Al mismo tiempo, rondaban la posibilidad de que los nuevos medios tecnológicos pudieran reactivar viejos potenciales de la percepción y la imaginación, que permitirían a los seres humanos establecer una relación productiva, a nivel colectivo y sensorial, con las formas modernas de auto-alienación.⁴⁷⁰

En acuerdo con Perret y Didi-Huberman, Hansen considera que el aura es un concepto pertinente para pensar las prácticas artísticas modernas y contemporáneas, siempre y cuando se la abandone como conceptualización historizada en torno a la obra de arte, y se la acoja en tanto estructura epistemológica, condición de visibilidad o matriz perceptual.

En lugar de comenzar por las definiciones canónicas del aura, Hansen se inclinará por el uso consuetudinario del término como «una sustancia fenoménica elusiva, un éter o halo que rodea a una persona o un objeto percibido, encapsulando su individualidad y autenticidad».⁴⁷¹ Este es el sentido que permea no sólo los protocolos de experimentación con hachís, sino también el ensayo sobre la fotografía, en el que el aura se despliega como una relación metonímica entre el objeto y su usuario en la cual el tiempo –de uso, posesión o pertenencia– resulta determinante. Es el caso, por ejemplo, de la levita de Schelling, cuya aura

⁴⁶⁹ Véase Miriam Bratu Hansen, *op. cit.*, p. 338.

⁴⁷⁰ *Idem.*

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 340.

no se deriva de su estatus único en tanto objeto hecho a mano y a medida, sino de una relación de largo plazo con el físico –o, más bien, la fisonomía– de quien lo viste. De este modo, parece participar en –y, de manera figurativa, posibilitar– la lógica de la huella, la dimensión indicial o lazo existencial, en el significado fotográfico.⁴⁷²

Esta relación metonímica se inscribe pues en una dimensión indicial que haría del aura el síntoma que remonta el tiempo en la mirada del observador hasta alcanzarlo y herirlo. Justamente es esa «chispita minúscula de azar, de aquí y de ahora, con la que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen» que Benjamin atribuye a la fotografía de Dauthendey y su mujer,⁴⁷³ lo que pone en marcha la mirada del observador. En efecto, el futuro que anida en la imagen no es meramente el producto de un conocimiento *a posteriori* sobre el destino de la mujer, sino que «emerge en la mirada del observador, que busca compulsivamente».⁴⁷⁴ Estas observaciones sintonizan de tal manera con las aproximaciones de Didi-Huberman y Perret, que incluso la conclusión que Hansen extrae de ellas es sorprendentemente afín a las de aquéllos.

Estos pocos ejemplos evidencian que el aura no es una propiedad inherente a personas y objetos, sino que pertenece al medio de la percepción, y que designa una estructura de visión particular (aunque no por ello limitada a lo visual) [...]. En otras palabras, el aura implica una estructura fenoménica que hace posible la manifestación de la mirada, inevitablemente refractaria y disyuntiva, y da forma a sus potenciales significados.⁴⁷⁵

⁴⁷² Idem.

⁴⁷³ Walter Benjamin, «Pequeña historia de la fotografía», *op. cit.*, p. 26.

⁴⁷⁴ Véase Miriam Bratu Hansen, *op. cit.*, p. 341.

⁴⁷⁵ Ibid., p. 342. Philippe Dubois llega a una conclusión similar, aunque por medios totalmente distintos, cuando señala: «En el lado opuesto de lo que a menudo se manifestó, pienso que el “valor de culto” de la imagen (todo cuando hace de ella un objeto único, mágico, tomado en el ritual del culto, todo cuando hace de ella un objeto de creencia más que de visión) encuentra su realización en el dispositivo fotográfico mucho más plenamente que en la mayoría de las otras formas de imagen. En efecto, de todas las artes de la imagen, la fotografía es, sin duda, aquella donde la representación está a la vez, ontológicamente, más cerca de su objeto, puesto que es su emanación física directa (la huella luminosa) y se pega literalmente a la piel (están *íntimamente* ligados), pero también, y de una manera igualmente ontológica, aquella donde la representación mantiene absolutamente la distancia con el objeto, donde lo plantea, obstinadamente, como un objeto separado. Tanto más separado cuanto perdido». *El acto fotográfico y otros ensayos* (Buenos Aires: La Marca, 2015), p. 296.

Ahora bien, así como la obra de arte puede determinarse como auténtica gracias a un procedimiento técnico que la autoriza como tal, Hansen dirá que el aura como medio de percepción sólo se vuelve visible en función de la reproducción tecnológica. En este sentido, la mirada de lo fotografiado es sostenida por la refracción del aparato que, aun cuando sea incapaz de devolver la mirada, sí puede darla a ver a futuros espectadores. De ahí que Dauthendey pudiera sentirse vivamente interpelado por los diminutos rostros de las fotografías que contemplaba.⁴⁷⁶ Eludiendo de momento las formulaciones sobre el aura expresadas en el ensayo sobre la obra de arte, Hansen tenderá un arco entre «Pequeña historia de la fotografía» y «Sobre algunos temas en Baudelaire» a partir de esta experiencia de la mirada que retorna.

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. Quien es mirado o se cree mirado levanta los ojos. Advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de mirar.⁴⁷⁷

Ahora bien, tal como señala Didi-Huberman, esta mirada que retorna está imantada también por la memoria: de ahí que Benjamin insista en la cualidad aurática de la *mémoire involontaire* proustiana, que Hansen define como «una memoria encarnada, detonada sensible y sinestésicamente»,⁴⁷⁸ que sólo podría recuperarse mediante la actualización –y no el recuerdo–. En este sentido, Hansen se referirá a un pasaje del texto «A Short Speech on Proust», pronunciado el 15 de julio de 1932.

En cuanto a la *mémoire involontaire*: sus imágenes no sólo aparecen sin haber sido convocadas; más bien, se trata de imágenes que nunca hemos visto antes de recordarlas. Esto se hace más evidente en el caso de aquellas imágenes en las que – como en ciertos sueños– nos vemos a nosotros mismos. Estamos ante nosotros como lo habríamos estado en un pasado prehistórico [*Urvergangenheit*], pero nunca en nuestra mirada de la vigilia. Sin embargo, estas imágenes, desarrolladas en el cuarto oscuro del momento vivido, son las más importantes que jamás veremos. Uno podría

⁴⁷⁶ Véase Walter Benjamin, «Pequeña historia de la fotografía», *op. cit.*, p. 29.

⁴⁷⁷ Walter Benjamin, «Sobre algunos temas en Baudelaire», *op. cit.*, pp. 50-51.

⁴⁷⁸ Miriam Bratu Hansen, *op. cit.*, p. 344.

decir que nuestros momentos más profundos han sido equipados –como paquetes de cigarrillos– con una pequeña imagen, una fotografía de nosotros mismos. Y que esa «vida entera» –que, como se dice, pasa ante nuestros ojos de quienes están muriendo o que se enfrentan a un peligro amenazador– se compone de estas pequeñas imágenes. Ellas arrecian en una rápida secuencia, como los libritos de nuestra infancia, precursores de la cinematografía, en los que admirábamos a un boxeador, un nadador o un tenista.⁴⁷⁹

Para Hansen, lo fundamental de este pasaje es que Benjamin articula la experiencia aurática *con* los dispositivos técnicos de reproducción, y no *por oposición a* ellos. Esta cualidad fotográfica o cinematográfica de la memoria, también presente en las especulaciones de Catherine Perret, refuerza la tesis del aura como un régimen de visualidad que pone en juego diversas temporalidades –en este caso, una temporalidad memoriosa y otra imaginal–. Por otra parte, el pasaje desmonta la relación histórica entre fotografía y cine, en el sentido que ésta sería precursora de aquél. Al contrario, Hansen señala que «el cine puede descomponerse nuevamente en imágenes fijas, literalmente, mediante técnicas como el *freeze-frame*, *slow motion*, o *step-printing*», con lo cual «el límite absoluto entre fotografía y cine se disuelve».⁴⁸⁰

A partir de lo anterior, Hansen propondrá que sería posible pensar algo así como una traducción del aura en términos de una disyunción de la temporalidad y de la reflexividad, de una idea de lo colectivo como cuestión estructural del cine. En este sentido, el concepto bisagra es el de inconsciente óptico, en el cual se articularían memoria y futuro, en tanto aquél permitiría a la vez «recordar e imaginar una existencia distinta».⁴⁸¹ Con todo, lo esencial reside en la intención de Benjamin de pensar la experiencia aurática como algo entrelazado con las técnicas reproductivas y la recepción colectiva, y no sólo como una cuestión enteramente reñida con aquellas.

¿Cómo entender, entonces, el lugar que ocupa el ensayo sobre la reproductibilidad técnica en la constelación del aura? ¿Cómo leer el desplazamiento

⁴⁷⁹ Ibid., p. 348.

⁴⁸⁰ Ibid., p. 349.

⁴⁸¹ Ibid., p. 350.

de un aura que «aparece en todas las cosas», a un aura asociada exclusivamente a la obra de arte? Tal como Perret, lo primero que Hansen notará es la elisión de la frase «*hasta que el momento o la hora llegan a formar parte de su aparición*», en el paso de «Pequeña historia de la fotografía» a «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». Lo segundo que notará es que en este traspaso de las definiciones persiste «la imagen de un encuentro meditativo con la naturaleza»,⁴⁸² en la que todavía resuena el sentido amplio de aura que Hansen ha venido trabajando. Lo tercero que notará es la fuerza etimológica del concepto y cómo ella conecta con su despliegue en toda la constelación.

Fiel a la connotación etimológica de la palabra aura (tanto en griego como en latín, «aliento», «brisa», una sutil y pasajera corriente de aire, una sustancia atmosférica), el sujeto que contempla no sólo ve, sino que también respira «el aura de esas montañas, de esa rama». El aura es un medio que envuelve y conecta físicamente sujeto y objeto – y, de este modo, difumina sus límites–, sugiriendo un modo de sensibilidad corporal y sensorial.⁴⁸³

Ahora bien, la inflexión del concepto de aura en el ensayo sobre la reproductibilidad dice relación con su inscripción en el marco de la experiencia estética y su consecuente vinculación con el mundo de la bella apariencia. Esta inscripción es el punto de partida de la historización del concepto, que permite a su vez leer el declive del aura como un proceso histórico e irreversible: no sólo nuestra relación con la obra de arte ha dejado de ser aurática; también cae en la obsolescencia toda la estructura de la bella apariencia como experiencia aurática de la obra de arte.⁴⁸⁴

No obstante, Hansen se resiste a descartar el aura en la época de la reproductibilidad técnica. Su nuevo estatus anacrónico en relación al despliegue de las masas y de la reproductibilidad técnica, le permitiría adquirir

una función heurística en el proyecto benjaminiano de delinear, por contraste, un régimen de percepción fundamentalmente distinto. Es decir que, al insistir tanto en la

⁴⁸² Idem.

⁴⁸³ Ibid., p. 351.

⁴⁸⁴ Véase ibid., p. 354.

estructura retrospectiva del aura y en su irreversibilidad histórica, Benjamin puede desplegar el concepto para catalizar el conjunto de transformaciones perceptuales que definen el presente –como la primacía de la multiplicidad y de la repetibilidad por sobre la singularidad, la cercanía sobre la lejanía y la relación háptica con las cosas y con el espacio por sobre una relación contemplativa con las imágenes y el tiempo–, haciendo de este conjunto la firma de la modernidad social y tecnológica.⁴⁸⁵

Sin embargo, sí reconocerá que al inscribirse en el dominio de la bella apariencia, el sentido amplio del concepto de aura se restringe y pierde, en cierta medida, su potencial crítico para dar cuenta de la experiencia moderna. En este sentido, la asociación del aura con un concepto regresivo como el del culto fetichista a la belleza, justificaría no sólo el declive del aura, sino incluso su demolición. Y en esta misma línea, el cine como una fuerza liquidacionista mermaría su propia capacidad para «negociar la transformación de la experiencia».⁴⁸⁶ Hansen llegará incluso a señalar que el ensayo sobre la obra de arte pondría en peligro el proyecto crítico y reflexivo sobre la modernidad que Benjamin ha venido elaborando, al desacreditar algunos de sus conceptos y valoraciones fundamentales. Pero más adelante dirá que cabría pensar todo el texto como una estrategia defensiva que, exponiendo una parte del concepto a todos los embates posibles, protegería aquellos aspectos que son indispensables para una reconceptualización de la experiencia moderna,⁴⁸⁷ comparando esta estrategia con la *tabula rasa* del ensayo de 1933, «Experiencia y pobreza».⁴⁸⁸ En este sentido, la destrucción del aura como categoría estética (en el sentido restringido de su asociación con la obra de arte vinculada a la bella apariencia) permitiría una puesta en valor de sus fragmentos diseminados en, por ejemplo, la facultad mimética, el inconsciente óptico o la memoria involuntaria.⁴⁸⁹

⁴⁸⁵ Idem.

⁴⁸⁶ Ibid., p. 355.

⁴⁸⁷ Véase ibid., pp. 356-357.

⁴⁸⁸ Ibid., p. 356. La comparación no es casual. En efecto, tal como «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» resulta un texto paradójico en la constelación del aura, «Experiencia y pobreza» constituye un punto de quiebre en la conceptualización benjaminiana de la experiencia moderna.

⁴⁸⁹ Véase ibid., p. 357.

III.5. El aura como categoría general de la experiencia y la trama ética de la imagen

Similar tarea a la de Miriam Hansen es la que emprende Diarmuid Costello en el ensayo «Aura, rostro, fotografía: releer a Benjamin hoy».⁴⁹⁰ Costello sugiere que la recepción inicial de la obra de Benjamin, que tuvo lugar en el dominio de la teoría del arte, fue tan determinante para el concepto de aura, que acabó no sólo por distorsionarlo dentro de este mismo dominio, sino que redujo drásticamente el espectro de sus modulaciones. Por lo mismo, dice, restituir al aura todas sus connotaciones implica pensarla en relación al «desvanecerse de una categoría *general* de la experiencia [...] y las repercusiones éticas de esta transformación».⁴⁹¹ En este sentido, explica,

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 el proceso de desvanecerse.⁴⁹²

El presupuesto de Costello consiste, básicamente, en que el aura no es una cualidad inherente a los objetos de la percepción, sino que ella estaría referida a su estructura: se trataría de «un predicado referido al sujeto de la percepción más que a su objeto»,⁴⁹³ es decir, a un modo específico de relacionarse con el mundo –siendo este modo específico lo que se encontraría en decadencia–. Ahora bien, el aura estaría vinculada a la estructura de la percepción, pero esto no en un nivel meramente individual, sino histórico. Esto quiere decir que «el aura es una cualidad cuya percepción no sólo requiere un sujeto sino también un modo de percepción específico,

⁴⁹⁰ En Alejandra Uslenghi (ed), *Walter Benjamin: Culturas de la imagen* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011), pp. 99-140.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 100.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 101.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 105.

históricamente circunscripto, por parte del sujeto». ⁴⁹⁴ Incluso, llegará a precisar sobre esta cualidad histórica que «sería más exacto decir que es una categoría “estructural” referida a una *forma* de experiencia de la percepción, sujeta ella misma a la transformación con el tiempo». ⁴⁹⁵ En este sentido Costello, como los autores que ya hemos revisado, también asignará al aura el estatuto de una «visualidad» particular.

Costello la aborda a partir de la definición que Benjamin ofrece en el ensayo sobre la fotografía, y que luego trasladará al ensayo sobre la obra de arte. En relación a esta definición, que ya he citado múltiples veces, el autor subraya dos elementos. El primero es que Benjamin «trata de explicar el aura de un artefacto histórico, cultural – la imagen fotográfica– refiriéndola a la de un objeto natural», ⁴⁹⁶ para lo cual recurre a una imagen característica de la apreciación estética de la naturaleza en su vertiente romántica. El segundo es que esta analogía está al mismo tiempo formulada en términos kantianos, es decir, que busca «evocar las formas kantianas de la intuición, la estructuración, o las condiciones formales de nuestra intuición sensible del mundo para Kant». ⁴⁹⁷ A partir de lo anterior, Costello señala que «el objeto real de interés para Benjamin es la estructura de la experiencia, es decir, la *forma* subyacente a la cual debe adaptarse toda experiencia para ser una experiencia, a diferencia del *contenido* de cualquier experiencia particular». ⁴⁹⁸

Lo anterior fortalece la tesis que concibe el aura como una «categoría *general* de experiencia», más que como un atributo particular de ciertos objetos específicos. De hecho, Costello insistirá en el equívoco al que conduce la separación habitual que se establece entre lo que Benjamin dice del aura en el ensayo sobre la obra de arte (epitomizado en cierta forma arcaica del culto –religioso o secular–), de lo que dice respecto a ella en relación con la experiencia en general. Poniendo el acento en cómo las transformaciones en la estructura de la percepción afectan la experiencia aurática, Costello se referirá al modo en que Benjamin vincula la atrofia del aura con «la textura

⁴⁹⁴ Ibid., p. 106.

⁴⁹⁵ Ibid., p. 107. Cursivas en el original.

⁴⁹⁶ Ibid., pp. 113-114.

⁴⁹⁷ Ibid., p. 114.

⁴⁹⁸ Idem. Cursivas en el original.

de la vida en la ciudad moderna» y el surgimiento de la masa como sujeto privilegiado de esta experiencia. En este sentido, dirá que en las formas de interacción de la masa con la ciudad moderna no habría lugar para la experiencia aurática.

Las ciudades modernas, tal como las experimentan las masas, son hostiles a esa experiencia, tanto espacial como temporalmente. En el eje temporal, las experiencias típicas de la vida en la ciudad industrial –los empujones de la multitud, atravesar calles populosas, el trabajo repetitivo en las líneas de montaje automáticas, la hora del reloj– conforman, según Benjamin, una serie de shocks diminutos que fracturan la duración temporal en una serie de momentos diferenciados carentes de coherencia narrativa. Mientras que, en el eje espacial, la necesidad de apoderarse de toda clase de bienes rápida y fácilmente, y de hacer que lo único esté al alcance de muchos [...] origina una intolerancia a la distancia y a la singularidad exacerbada por la cultura de las copias baratas que las nuevas técnicas de reproducción hacen posible. Tomada en su conjunto, la transformación de la experiencia que esto conlleva excluye de antemano la posibilidad de este «tejido peculiar de espacio y tiempo» y, con ello, la inmersión contemplativa en un objeto trascendente, necesaria para el mantenimiento de la experiencia aurática.⁴⁹⁹

Costello está leyendo el ensayo sobre la obra de arte, pero teniendo en mente el Baudelaire, sobre todo en lo que éste aporta respecto de la experiencia de la ciudad moderna como inflexión de la experiencia en su sentido tradicional, que Benjamin caracteriza por una doble dimensión memoriosa y colectiva, y que encuentra su momento fundamental en la constitución de la tradición.⁵⁰⁰ La ciudad moderna sería estéril para esta clase de experiencia, en tanto aquélla se articularía en base al aislamiento del individuo, a su incapacidad de conectar con el otro –incluso, como dice Simmel, de enfrentarse al otro en un medio tan cotidiano como el transporte público–

,501

⁴⁹⁹ Ibid., p. 117.

⁵⁰⁰ Véase Walter Benjamin, «Sobre algunos temas en Baudelaire», *op. cit.*, pp. 9 y 12.

⁵⁰¹ «Quien ve sin oír se halla mucho... más preocupado que quien oye sin ver. Esto es característico de las... grandes ciudades. Las relaciones recíprocas entre los hombres en las grandes ciudades... se distinguen por un acentuado prevailecimiento de la actividad de la visión sobre la del oído. La causa principal de este hecho son los vehículos públicos. Antes de la aparición de los ómnibus, de los trenes y

Ahora bien, el análisis de Costello está orientado a «las repercusiones éticas de esta transformación».⁵⁰² Para dar cuenta de esta cuestión, el autor se referirá a la analogía del pintor/mago y el camarógrafo/cirujano, según la cual «mago y cirujano se relacionan como el pintor y el cámara. El pintor observa en su trabajo la natural distancia con lo dado, y el cámara, en cambio, penetra profundamente en la red de los datos».⁵⁰³ Para Costello, esta analogía permite adivinar el entramado ético que es puesto en riesgo allí donde la experiencia aurática no puede tener lugar. En este sentido, el aura estaría cruzada por una significación ética en términos de «la habilidad de relacionarse con los otros como *otros*».⁵⁰⁴ Mientras que «el mago mantiene la distancia natural [...] entre él y el paciente [...], el cirujano renuncia a enfrentarse con su enfermo digamos de hombre a hombre; se adentra en él operativamente».⁵⁰⁵ Es desde esta dimensión ética que Costello leerá la habilidad de ciertos objetos de devolver la mirada, asignándole un cariz de empatía en tanto en esta habilidad estaría implícita la capacidad de reconocer al otro en cuanto otro, de experimentarlo como tal:

lo que está en juego aquí es la relación entre aura y subjetividad; específicamente, una noción más formal que sustantiva de intersubjetividad que gira en grado mínimo en torno a la habilidad de otro sujeto [...] de devolver mi mirada como sujeto, es decir, como una acción o inteligencia o un punto de vista, *sobre* ese mundo y por ende fuera de él.⁵⁰⁶

En definitiva, la apuesta de Costello señala que la evanescencia del aura no sólo pone en riesgo

nuestra habilidad para apreciar el aura de una pintura de Rembrandt en la época de la reproductibilidad técnica [...] sino nuestra capacidad de percibir o respetar la

de los tranvías en el siglo diecinueve, la gente no se había encontrado nunca en la situación de tener que permanecer, durante minutos e incluso horas enteras, mirándose a la cara sin dirigirse la palabra». Simmel, cit. en *ibid.*, p. 54.

⁵⁰² Diarmuid Costello, *op. cit.*, p. 100.

⁵⁰³ Walter Benjamin, «La obra de arte», *op. cit.*, p. 73.

⁵⁰⁴ Diarmuid Costello, *op. cit.*, p. 122. *Cursivas en el original.*

⁵⁰⁵ Walter Benjamin, «La obra de arte...», *op. cit.*, p. 73.

⁵⁰⁶ Diarmuid Costello, *op. cit.*, p. 129.

singularidad, diferencia o distancia de cualquier objeto de experiencia, incluyendo a la de los otros.⁵⁰⁷

III.6. El aura como evanescencia y la trama retrospectiva de la imagen

Josef Fürnkäs, autor de la entrada «Aura» en los *Conceptos de Walter Benjamin*,⁵⁰⁸ considera que una aproximación adecuada al concepto supone al menos tres cuestiones. En primer lugar, es necesario desmarcarse de las funcionalizaciones ideológicas a las que ha sido sometida el aura y del prejuicio que ellas implican. En segundo lugar, resulta fundamental calibrar los distintos usos que el mismo Benjamin hace del concepto, trazando un mapa que atienda especialmente a sus continuidades y discontinuidades. Finalmente, estima pertinente efectuar, a partir de este mapa, una «consideración tipológica de las formas de significación esenciales» del concepto.⁵⁰⁹

Además de estas cuestiones, el autor advierte que el motivo por el cual este y otros conceptos de Benjamin resultan tan difíciles de aprehender, está determinado por el hecho de que ellos «no aclaran nada; se encuentran, antes bien, altamente necesitados de esclarecimiento».⁵¹⁰ Esto no significa que se trate de nociones opacas o ambiguas, sino que su aparente indeterminación radica en su carácter heteromorfo – «polimorfo», ha señalado Didi-Huberman⁵¹¹ –, carácter que es producto de la sobredeterminación a la que el concepto está sujeto, en virtud de las múltiples definiciones que se encuentran diseminadas en diversos escritos. En este sentido, Fürnkäs también señalará que la forma en que Benjamin aborda la cuestión del aura

⁵⁰⁷ Ibid., p. 122.

⁵⁰⁸ En Michael Opitz y Erdmut Wizisla (eds.), *Conceptos de Walter Benjamin* (Buenos Aires: Las Cuarenta, 2014), pp. 83-158.

⁵⁰⁹ Ibid., p. 83.

⁵¹⁰ Ibid., pp. 88-89.

⁵¹¹ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, op. cit.*, p. 93.

es «entrecortada, indirecta, en la medida en que rastrea menos su propia desaparición que, antes bien, la constelación histórica de esta desaparición».⁵¹²

Como también notara Miriam Hansen, la noción de aura no es un concepto inventado por Benjamin, sino que funciona bajo la lógica de una cita respecto de cierta tradición mística. En este sentido, Fürnkäs señala que

[e]l concepto benjaminiano de aura no remite sólo a una formación conceptual que puede ser citada, sino más aún a un «estilo» filológicamente quebrado, indirecto. La pragmática de la cita tiene la intención algo diferente de la mera repetición de una tradición pasada y en curso de desaparición. El rescate no apunta a la preservación del pasado; antes bien, presupone una decidida elección dentro de la tradición: aceleración y presión temporal hacen que, en el siglo xx, aparezca como más valioso salvar algo de la tradición que limitarse a preservar muchas cosas.⁵¹³

A partir de lo anterior, podríamos decir que el ejercicio efectuado por Benjamin con el concepto del aura se enmarca en un proyecto más general, vinculado a una relación específica con la tradición que no supone la obediencia ciega a los contenidos del pasado, sino más bien la comprensión y actualización de ciertas formas de transmisibilidad que sirven a la organización de la comunidad y de lo colectivo, como sucede por ejemplo en «El narrador», en ciertos pasajes del ensayo sobre Baudelaire y en las tesis sobre el concepto de historia. Fürnkäs ahondará en las dificultades que rodean una comprensión cabal del aura, al señalar que no hay en la obra de Benjamin un solo concepto de aura, sino una serie de elaboraciones que buscan circunscribir un modo específico de percepción.⁵¹⁴ En efecto, el aura remitiría menos a un concepto que a «un nombre para el todo de la perceptibilidad de mundo e historia: “aura” es, de esta manera, al mismo tiempo una cifra para la paradoja de una experiencia posible de lo imposible».⁵¹⁵

⁵¹² Josef Fürnkäs, *op. cit.*, p. 111.

⁵¹³ *Ibid.*, pp. 94-95.

⁵¹⁴ Véase *ibid.*, p. 95.

⁵¹⁵ *Idem.*

En lo que toca a los protocolos de experimentación con hachís, y específicamente al pasaje que también comentara Miriam Hansen,⁵¹⁶ Fürnkäs señala que es a partir de la polémica con el uso místico de aura –es decir, criticando y desmarcándose de dicho uso– que Benjamin puede introducir el concepto en el campo de las reflexiones teóricas. En este sentido, resulta fundamental para el autor que el aura no permanezca cautiva en el ámbito de una experiencia fugitiva (la ebriedad), sino que sea el producto de una elaboración posterior, teórica y escritural.

El «aura genuina» aparece, pues, recién con el recuerdo de la ebriedad; es decir: cuando se despierta de esta. La ebriedad registrada en el protocolo no es la ebriedad misma; la primera se constituye solo en la inequívoca diferencia respecto de la segunda. El aura de la ebriedad registrada es lo que queda de esta como sombra al despertar. [...] Todo discurso y reflexión sobre el aura está marcado, pues, en Benjamin de manera ineludible por la necesaria posterioridad: es la tematización de algo pasado y en trance de desaparición.⁵¹⁷

Lo que me interesa aquí es subrayar cómo, incluso antes de ingresar propiamente al campo de la estética y la cultura, la noción de aura se encuentra ya signada por un «trance de desaparición», por una evanescencia que no es meramente el efecto de las técnicas de reproducción o de un olvido de ciertas formas de la memoria y la comunidad, sino que sería constitutiva del fenómeno mismo, de su estructura íntima, de su modo de aparecer, como si el aura sólo pudiera notarse a destiempo.

Este carácter retrospectivo tiñe la primera aproximación de Benjamin en «Pequeña historia de la fotografía», en tanto aquí el filósofo no se refiere a ésta «simplemente de manera cronológica como historia de la evolución y el progreso» del medio, sino «como un cierto futuro pasado, pero no realizado que vale la pena descubrir, en una mirada retrospectiva, en las discusiones estéticas y políticas actuales acerca del futuro del medio».⁵¹⁸

⁵¹⁶ Véase *supra*, sección I.4, pp. 128-129.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 103-104.

⁵¹⁸ *Ibid.*, pp. 104-105.

Igualmente retrospectiva es la pregunta de Benjamin por lo que sería «el aura propiamente hablando»,⁵¹⁹ en tanto dicha pregunta sólo puede hacerse una vez que el objeto se ha liberado del aura, cuestión que no sólo atañe a la fotografía como práctica artística, sino que impacta también al mundo de la vida productiva, social y cotidiana. En este sentido cobra relevancia la distinción entre un «aura auténtica» y un «aura simulada», remitiendo la primera a una forma específica de experiencia de mundo que sería falsificada por la segunda mediante la pose y el retoque. En efecto, Benjamin señala que Atget «fue el primero en desinfectar la sofocante atmósfera *extendida por el convencionalismo de los retratos fotográficos en su época de decadencia*»,⁵²⁰ localizando así el trabajo del fotógrafo como una respuesta al aura impostada por una segunda oleada de fotógrafos, muy distinta de aquellos primeros fotógrafos que contribuyeron al apogeo de la fotografía, en el decenio previo a su industrialización.⁵²¹ En la huella de un aura como experiencia a destiempo, el mismo Fürnkäs señalará que

[e]sta aura [artificial], precisamente a través de la atmósfera sofocante de los retratos del *fin-de-siècle*, da indirectamente testimonio de la decadencia de aquella aura [auténtica] que Benjamin aún descubre en los «incunables» de la fotografía del primer decenio, a la que se refiere su pregunta.⁵²²

Como ya consignara, para Fürnkäs un aspecto fundamental en el tratamiento que Benjamin hace del aura no es tanto el diagnóstico de su desaparición, sino todos los elementos y factores históricos que conforman «la constelación histórica de esta desaparición».⁵²³ Por lo mismo, resulta clave que el filósofo inscriba este fenómeno en el marco de una transformación de la estructura de la percepción que tendría lugar en la modernidad, y que según Fürnkäs tiende a privilegiar lo cognitivo por sobre lo sensorial.⁵²⁴

⁵¹⁹ Walter Benjamin, «La obra de arte...», *op. cit.*, p. 16.

⁵²⁰ Walter Benjamin, «Pequeña historia de la fotografía», *op. cit.*, p. 40. Yo subrayo.

⁵²¹ Véase *ibid.*, pp. 21-22.

⁵²² Josef Fürnkäs, *op. cit.*, p. 109.

⁵²³ *Ibid.*, p. 111.

⁵²⁴ Véase *ibid.*, p. 113.

El carácter retrospectivo del aura persiste en el ensayo sobre la reproductibilidad técnica, en tanto su evanescencia en el ámbito tradicional de las obras de arte se hace palpable sólo con el advenimiento de las técnicas masivas de reproducción –es decir, *a posteriori*–. Todo lo que Benjamin cifra como «autenticidad» de la obra de arte –su aquí, su ahora, su irrepetibilidad, su cualidad material y su testificación histórica– cobra realidad allí donde se materializa el riesgo implicado en la proliferación de la copia, riesgo que según Benjamin emerge en dos tiempos: no sólo «*desgaja al tiempo lo reproducido respecto del ámbito de la tradición*», sustituyendo «*su ocurrencia irrepetible por una masiva*», sino que «*al permitir a la reproducción el encontrarse con el espectador en la situación en la que éste se encuentra, actualiza lo reproducido*». ⁵²⁵ El agente al que Benjamin ve encomendada esta tarea es el cine, en tanto éste apuntaría a una «liquidación del valor de la tradición dentro de la herencia cultural». ⁵²⁶

Si hemos de confiar a la masa su propia emancipación, entonces la destrucción del aura como «distancia estética de la obra de arte [...] que resguarda en forma autoritaria el misterio de la producción» ⁵²⁷ no sólo es algo posible, sino enteramente necesario. Así lo entiende el autor cuando señala, con Benjamin, que las técnicas masivas de reproducción no sólo disocian obra de arte y tradición, sino especialmente obra de arte y ritual, permitiendo a la práctica artística «*fundamentarse en otra praxis, a saber: la política*». ⁵²⁸ Mientras que la praxis ritual descansaría en la contemplación individual de la obra de arte como bella apariencia, esta nueva praxis política permitiría a un sujeto –la masa– experimentar las obras de arte colectivamente en un ámbito de recepción que hace de la dispersión su fuerte. En relación con lo anterior, Fürnkäs señala que «la decadencia del aura en las obras de arte significa el fin de la estética de la producción y el contenido, de la “bella apariencia”, y el inicio de una estética moderna de la recepción y el efecto», ⁵²⁹ en la que el espectador cobra un

⁵²⁵ Walter Benjamin, «La obra de arte...», *op. cit.*, p. 55. Cursivas en el original.

⁵²⁶ Idem.

⁵²⁷ Josef Fürnkäs, *op. cit.*, p. 119.

⁵²⁸ Walter Benjamin, «La obra de arte...», *op. cit.*, p. 55. Cursivas en el original.

⁵²⁹ Josef Fürnkäs, *op. cit.*, p. 122.

nuevo estatuto como crítico por derecho propio, en desmedro de la autoridad que se confería a la obra de arte inserta en la tradición. En cierto sentido, Benjamin apunta a una construcción analógica entre la experiencia propia de la ciudad moderna y el modo en que se articula una obra cinematográfica. Esta analogía reside en el *shock* como mecanismo disruptivo de la vida productiva y cotidiana, y a su implementación como artificio de montaje en el cine. Benjamin hace cristalizar esta analogía en una nota al pie de la tercera redacción del ensayo sobre la reproductibilidad técnica, que reproduzco a continuación.

El cine es la forma artística correspondiente al peligro de muerte acentuado en que los hombres han de verse hoy día. La necesidad que hay de exponerse a efectos de *shock* les permite a los hombres adaptarse a los peligros que los amenazan. El cine corresponde a transformaciones de muy hondo calado del aparato de la apercepción: unas transformaciones como aquellas que, en la privacidad de su existencia, experimenta todo transeúnte en el tráfico de una gran ciudad, y ya en la escala histórica, experimenta hoy todo ciudadano.⁵³⁰

Fürnkäs lee esta analogía a partir de la constitución de un cuerpo colectivo –la masa–, que sería el único capaz de responder a las exigencias y posibilidades inscritas en las técnicas de reproducción masiva. En este sentido, señala que «Benjamin espera que, a través de la interacción colectiva y masiva de estos elementos [la dispersión y el juego, la ejercitación y el acostumbramiento a los que se encuentra sometido el habitante de la ciudad moderna en sus derivas más cotidianas], tenga lugar una democratización de las imágenes».⁵³¹ Al mismo tiempo, todos los dispositivos de reproducción masiva, así como sus productos y efectos, penetran de tal modo la existencia del hombre moderno que ya no se las puede considerar sino como «órganos de su futura vida comunitaria».⁵³² La esperanza de Benjamin corre paralela a su descrédito, cuya verificación palmaria se da en la implementación de estas técnicas potencialmente revolucionarias en una «estetización de la política» a manos del fascismo.

⁵³⁰ Walter Benjamin, «La obra de arte...», *op. cit.*, pp. 80-81n.

⁵³¹ Josef Fürnkäs, *op. cit.*, p. 123.

⁵³² Idem.

En «El narrador», las técnicas de reproducción masivas son tematizadas a partir de los medios de información tecnificados que «explotan en un sentido capitalista la capacidad humana de experimentar algo nuevo y extraño», constituyéndose así como «sepulturero[s] de la experiencia».⁵³³ Según el autor, a Benjamin no le interesa tanto demorarse en el lamento por una experiencia que ya no tiene lugar o por un conjunto de formas de comunicación que tendían a la articulación de la comunidad. Más bien, su interés está puesto en cómo estas técnicas de información, al elidir la distancia espacio temporal y desgarrar la red aurática que sirve de trama a la experiencia, «alcanza[n] la hegemonía en el vacío de la tradición de la desorientación moderna».⁵³⁴ En la misma línea, el núcleo del ensayo sobre Baudelaire no estaría constituido por un duelo respecto de ciertas formas de experiencia que han sido evacuadas por la modernidad, sino más bien por una comprensión de cómo se puede advenir a la experiencia mediante algo que habitualmente ha sido pensado como contraria a ella: el *shock*. Para Fürnkäs, esta comprensión toma como modelo, hasta cierto punto, la tensión entre *spleen* e *ideal* que organiza Baudelaire en *Las Flores del Mal*. El punto nodal lo constituye la rememoración proustiana que, tematizada por las *correspondances*, permite a Baudelaire descubrir en el seno de una experiencia moderna signada por el aislamiento del individuo, las huellas de una experiencia atávica que toma cuerpo en la «interacción entre resonancias, olores y colores»⁵³⁵ y, especialmente, en un juego de miradas que el individuo establece con las cosas que lo rodean. Todos estos elementos

se encuentran puestos claramente al servicio del propósito estratégico de valorizar indirectamente como modelo revolucionario –en la rememoración melancólica de fracasos pretéritos, y en la conjuración de momentos de felicidad en trance de

⁵³³ Ibid., p. 128.

⁵³⁴ Ibid., p. 129. En ese sentido, tal como ocurre en el ensayo sobre la obra de arte, me parece más importante dimensionar el certero diagnóstico que Benjamin efectúa sobre las transformaciones que la diseminación de técnicas masivas de reproducción opera en el campo de la percepción, que preguntarse por su eventual posición personal respecto del curso de los eventos –posición cuya elucidación siempre resulta tramposa, en tanto tiende a plantearse en términos que olvidan la cualidad dialéctica del método empleado por Benjamin–.

⁵³⁵ Ibid., p. 141.

desaparición– la «experiencia del aura» baudelaireana precisamente en la era de la reproductibilidad técnica de la obra de arte y de la «decadencia del aura»: la «experiencia del aura» auténtica reproduce, como experiencia instantánea de lo «otro» o de la mirada «otra», la forma moderna de la «vivencia del *shock*», que precisamente representa la «destrucción del aura». De manera complementaria, en contraste con la coactiva sintomatología de la «decadencia del aura», pueden obtenerse, pues, definiciones –a partir de la teoría de la experiencia– para su persistencia residual; definiciones que extraen su unidad temporal de la «vivencia del *shock*». En la medida en que Benjamin insiste sobre el instante felizmente «otro» de la devolución dialógica de la mirada, atribuye al estado de excepción de la «experiencia del aura» una cualidad utópica.⁵³⁶

Es en este sentido que el ensayo sobre Baudelaire pondría en juego una tensión extrema entre la decadencia del aura como fenómeno histórico y su potencial revolucionario como resistencia antropológica.

Hacia el final de su análisis, Fürnkäs ofrecerá una síntesis o categorización de los diversos empleos del aura rastreados a lo largo de los textos de Benjamin. Esta tipología considera tres niveles que se organizan en torno a pares opuestos. En primer término, el concepto de aura es examinado en oposición a la «decadencia del aura», siendo sus textos fundamentales el ensayo sobre la fotografía y aquel sobre la reproductibilidad. En este contexto, Benjamin emplea el concepto de aura en referencia a un aura auténtica u original que encuentra su fuente en el culto y las prácticas rituales y que se reconoce por «la autoridad de su carácter irreplicable y de su inaccesible lejanía».⁵³⁷ Como autoridad, dicha aura es socavada por el desarrollo de las nuevas técnicas de reproducción, que vienen a modificar radicalmente el *sensorium* epocal. En segunda instancia, el concepto de aura está tensado con el de su trituración. «Aura» no remite en este caso al aura original o auténtica de la obra de arte en su matriz cultural, sino a una «pseudoaura», un aura artificial o impostada que

⁵³⁶ Ibid., p. 143.

⁵³⁷ Ibid., pp. 150-151.

tiende a la «restauración de formas de percepción arcaicas».⁵³⁸ Es esta variante del aura, altamente susceptible de ser instrumentalizada por el fascismo o por cualquier corriente de «estetización de la política», la que debe ser triturada en aras de una democratización del acceso y del uso –por cierto, revolucionario– de las imágenes. Finalmente, Fürnkäs propone un tercer nivel o empleo del concepto de aura, vinculado a una teoría general de la experiencia. Se trata de «la experiencia de un aura “diferente”, que no puede ser confundida ni con la autoritaria aura cultural, ni con la glorificadora “pseudoaura”, porque tiene como condición de posibilidad *sine qua non* tanto la “decadencia del aura” como la “trituration del aura”».⁵³⁹ El texto central de esta caracterización del aura es el ensayo sobre Baudelaire, en el que Benjamin devela esta noción de aura como categoría general de la experiencia a partir de la experiencia moderna del *shock*, la rememoración colectiva y el recuerdo del pasado individual. Se trataría, en cierta medida, de un «aura sin aura»,⁵⁴⁰ como el «astro sin atmósfera» con el que Benjamin compara a Baudelaire hacia el final de su ensayo. En este sentido, esta acepción final del concepto de aura estaría emparentada con la ebriedad, el sueño y, específicamente, con el despertar. Como ya suscribimos con Miriam Hansen –y como notara el mismo Fürnkäs en sus primeras aproximaciones al concepto– se trataría de un aura teñida por una cualidad retrospectiva, en el sentido que sólo podemos dar cuenta de su existencia a partir de su evaporación. Este sentimiento de pérdida, que a estas alturas podríamos definir como constitutivo tanto de la experiencia del aura como de su conceptualización, pone de relieve el carácter antropológico del aura por sobre su historización como fenómeno de decadencia en el contexto de la modernidad, haciendo posible una reflexión en torno a su actualidad como paradigma de visualidad y condición general de experiencia.

⁵³⁸ Ibid., p. 151.

⁵³⁹ Ibid., p. 152.

⁵⁴⁰ Ibid., p. 153.

*

Como he intentado mostrar, la discusión en torno al concepto de aura, tanto en términos de su significado como de su campo de acción, tiende a alinearse en dos frentes. El primero considera que el aura no es sino un concepto con el cual Benjamin rubrica todas las formas de mistificación que permean el ámbito de lo humano y que, en cuanto tal, su liquidación no sólo es inevitable sino enteramente necesaria en el contexto de una inminente politización del arte. Esta matriz de lectura se basa fundamentalmente en las consideraciones expresadas por Benjamin en «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», y tiende a elidir las modulaciones que el concepto de aura adquiere en otros ensayos del filósofo. En este sentido, hace del aura un concepto opaco cuya eventual persistencia en el ámbito de las prácticas artísticas no puede considerarse sino como retrógrado, incluso reaccionario.

El segundo frente intenta pensar el concepto de aura en el marco de una reflexión sobre las condiciones generales de la experiencia en la modernidad. Dicha lectura toma como punto de origen la voluntad de Benjamin de comprender el fenómeno de la decadencia del aura como algo que rebasa la especificidad disciplinar de la teoría y la historia del arte, para extenderse a otros campos de significación y acción. En esta línea, los autores que trabajan bajo esta matriz emprenden una lectura en la que el aura es abordada a partir de diversos textos que, funcionando como una constelación, hacen del aura un concepto polimorfo que viene a fundar un nuevo «paradigma visual». A este respecto, la espectralidad negativa identificada por Gasché como sustrato de la experiencia aurática, se torna en Didi-Huberman una cualidad fantasmática, propia de un «poder de la mirada» en el que la aparición única se despliega, en virtud del tiempo, como pensamiento. Esta «visualidad aurática» estaría tramada por la mirada, la distancia, la memoria y el deseo, escenas que el historiador rastrea en diversos pasajes de la obra de Benjamin, dando con un modelo de visualidad que conjuga distintas temporalidades para desafiar la estructura lineal de

la historia: contra «un orden de los *hechos* constitutivos», este modelo privilegiaría «el anacronismo de los *acontecimientos* de la memoria». ⁵⁴¹

Al mismo tiempo, esta matriz de lectura supone una reconceptualización de lo cultural, que Benjamin signa como terreno fértil para el despliegue del aura. En este sentido, el foco está puesto en una diferenciación entre lo cultural y lo religioso que permita pensar el aura menos como una cualidad de las obras de arte vinculadas a un período específico de la historia, y más como un modo de relacionarse con los objetos que nos rodean y con las imágenes que de ellos se desprenden. A partir de lo anterior, lo religioso se constituye como un episodio de lo cultural, abriéndose este último en variaciones que van de las correspondencias en Baudelaire a la memoria involuntaria en Proust o la perceptibilidad en Novalis, de modo tal que el aura se constituye como «una cualidad antropológica *originaria* de la imagen». ⁵⁴²

Un tercer elemento importante para esta matriz de lectura es la consideración del aura como «estructura epistemológica», es decir, como organización de ciertas condiciones específicas de visibilidad y experiencia del mundo. En este sentido, Catherine Perret dirá, por ejemplo, que la experiencia aurática está fuertemente determinada por una toma de consciencia respecto del modo en que se producen las imágenes ⁵⁴³ y por su relación con la memoria como crisol de dichas imágenes. Por su parte, Miriam Hansen señalará que el aura permitiría a Benjamin reconceptualizar una experiencia devaluada a partir de la reactivación de ciertas potencias de la percepción y la imaginación que pudieran configurar nuevas formas de experiencia colectiva.

Un cuarto elemento sería la redefinición del aura no como cualidad constitutiva de los objetos –sean o no obras de arte–, sino como una propiedad específica de la percepción, una «estructura fenoménica» ⁵⁴⁴ cuyo despliegue toca, por ejemplo, a la memoria involuntaria proustiana como mecanismo de actualización de las potencias

⁵⁴¹ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, *op. cit.*, p. 352. Cursivas en el original.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 347. Cursivas en el original.

⁵⁴³ Catherine Perret, *op. cit.*, p. 121.

⁵⁴⁴ Miriam Bratu Hansen, *op. cit.*, p. 342.

de la percepción y la imaginación ya mencionadas. A ello apunta también Diarmuid Costello cuando desliza que el aura remitiría a una «categoría “estructural” referida a una *forma* de experiencia de la percepción». ⁵⁴⁵

Un quinto punto relevante para esta matriz de lectura del aura es la dimensión ética que abre la consideración del aura como modulación de la experiencia y que, en palabras de Costello, dice relación con «la habilidad de relacionarse con los otros como *otros*». ⁵⁴⁶ En este sentido, el juego de miradas que constituye la red aurática es también aquello que signa «nuestra capacidad para percibir o respetar la singularidad, diferencia o distancia de cualquier objeto o experiencia, incluyendo a la de los otros». ⁵⁴⁷

Un último aspecto determinante es el cariz decadente que sería constitutivo del fenómeno aurático. Mientras que Didi-Huberman se referirá a aquél como «un rodeo hacia abajo, una inclinación, una desviación, una inflexión nuevas», ⁵⁴⁸ Fürnkäs se centrará en el hecho de que el aura como fenómeno sólo se vuelve palpable en el momento de su evanescencia. En términos de su historización, esta evanescencia es propiciada por las técnicas masivas de reproducción (en el sentido que es justamente gracias a las primeras fotografías que podemos obtener una prueba concreta de la existencia del aura, aun cuando dicha presencia esté en trance de desaparición). En términos de su despliegue como fenómeno de la experiencia, su reconocimiento es algo que se produce no en el instante mismo, sino una vez que el fenómeno se ha disipado, es decir, de manera retrospectiva, como registro de lo ya sido. En este sentido, dirá Fürnkäs que «[t]odo discurso y reflexión sobre el aura está marcado, pues, en Benjamin de manera ineludible por la necesaria posterioridad: es la tematización de algo pasado y en trance de desaparición». ⁵⁴⁹

⁵⁴⁵ Diarmuid Costello, *op. cit.*, p. 107. Cursivas en el original.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 122. Cursivas en el original.

⁵⁴⁷ *Idem.*

⁵⁴⁸ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, *op. cit.*, p. 346.

⁵⁴⁹ Josef Fürnkäs, *op. cit.*, p. 104.

Capítulo IV

La imagen latente

IV.1. ¿No hay una historia del arte?

En el prólogo de la primera versión de «La obra de arte en la época de su reproductibilidad», Walter Benjamin enumeraba una serie de conceptos que estimaba necesario neutralizar con miras a desactivar su potencial instrumentalización a manos del fascismo. Como advertí en una nota cuyo desarrollo quedó pendiente, esta serie – «creatividad y genialidad, estilo y valor de eternidad, como también forma y contenido»⁵⁵⁰– entra en tensión con las consideraciones provisionarias acerca de la historia del arte que el mismo Benjamin expresa en 1923 en una carta dirigida a Florens Christian Rang. Dichas consideraciones están imantadas por la polémica idea de que «no hay una historia del arte»,⁵⁵¹ seguida de la idea no menos controversial de que «en su esencia, la obra de arte es ahistórica».⁵⁵² La crítica de Benjamin está dirigida, como vimos en el segundo capítulo de esta tesis, a una historia del arte que se funda sobre un tiempo lineal y homogéneo, en el que las obras se desplegarían como lo haría una vida humana en sentido biológico: desarrollo, madurez y muerte. Una historia del arte semejante sólo podría aproximarse a las obras en función de su cualidad «extensiva»,⁵⁵³ esto es, historizándolas en términos de un progreso de sus formas o sus contenidos, pero no tendría nada que hacer con su cualidad «intensiva», esto es, aquella «historicidad específica» que sólo podría revelar la *interpretación*, entendida como una forma de crítica que «se opone a todos los métodos actuales de apreciación del arte»,⁵⁵⁴ en el sentido que busca establecer relaciones a partir de

⁵⁵⁰ Walter Benjamin, «La obra de arte...», *op. cit.*, p. 11.

⁵⁵¹ Gershom Scholem and Theodor Adorno (eds.), *The Correspondence of Walter Benjamin 1910-1940*, *op. cit.*, p. 223.

⁵⁵² *Idem.*

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 224.

⁵⁵⁴ *Idem.*

objetos aparentemente atemporales, pero no por ello carentes de significación histórica. A partir de lo anterior, habría que señalar que no se trata para Benjamin de que las obras de arte sean intemporales, como tampoco cerrarse a la posibilidad de *otra* historia del arte. Como bien advierte Georges Didi-Huberman, «[d]ecir que “no hay historia del arte” no es expresar una sentencia definitiva de *inexistencia*. Es expresar primero una exigencia, al menos un deseo: que la historia del arte comience a existir o más bien recomience».⁵⁵⁵

Esta exigencia es doble. Por una parte, demanda un abandono de las periodizaciones habituales con las que se rebana la historia, así como de los hilos de causalidad y continuidad que las suturan. Los modelos aquí son tanto Vasari como Winckelmann. El primero privilegia una estructura biológica para reconstruir el devenir evolutivo del arte, que hace del arte florentino la cúspide y el canon – retrospectivo, por cierto– de todo lo que hasta entonces se ha producido en materia de arte. Donald Preziosi acierta cuando sintetiza la empresa vasariana como la elaboración de una *historia de los precedentes*, organizados por la tendencia hacia una norma o ideal que sólo se manifestaría en plenitud en su propia época. Esta manifestación plena, esta perfección artística medida según la norma o el ideal establecidos por el arte florentino, era al mismo tiempo la meta a la que tendían todas las prácticas artísticas previas (los *precedentes*), así como el estándar según el cual estas prácticas eran calibradas. En este sentido, para Vasari una obra podría ser *completa* o *suficiente* en sí misma, pero *insuficiente* en cuanto a la norma ideal: «una obra de arte puede ser incompleta en su aproximación a la normal ideal de representación, pero completa o verdadera en términos de su misión en un contexto histórico específico».⁵⁵⁶

⁵⁵⁵ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo...*, *op. cit.*, p. 121.

⁵⁵⁶ Donald Preziosi, «Art as History», en Donald Preziosi (ed.), *The Art of Art History. A Critical Anthology* (New York: Oxford University Press, 2009), p. 16. El problema o contradicción de este modelo historiográfico reside en que la norma es a la vez una construcción del proceso evolutivo según el cual se miden todas las producciones artísticas, y la meta preestablecida que estas producciones deben alcanzar. La norma de representación e imitación fijada por Vasari es externa a la historia misma, pero a la vez participa o puede verificarse en ella.

En el caso de Winckelmann, el modelo historiográfico también corresponde a una cadena de soluciones posibles a problemas artísticos comunes a un conjunto de obras de arte, pero su ambición es más amplia que la de Vasari. Winckelmann quiere describir y explicar íntegramente el origen y desarrollo de una tradición artística nacional –la Grecia Antigua–, valiéndose no sólo de obras de arte sino también de objetos que escapan a la esfera artística, con el objetivo de ofrecer una comprensión general o global de una cultura determinada. De este modo, el arte sería para Winckelmann «un emblema de la totalidad de determinada cultura: su quintaesencia».⁵⁵⁷ En el transcurso, su idea o modelo de la Grecia Antigua se constituye como norma o estándar para cualquier otro estilo artístico nacional. El arte de la Grecia Antigua no sólo remite a un período histórico concreto, no sólo expresa los contenidos fundamentales de una cultura, sino que al mismo tiempo se constituye como ideal fuera del tiempo, como norma transversal a toda la historia.

El segundo elemento de la exigencia que Benjamin plantea a esta historia del arte que está por comenzar, es hacerse cargo de ese carácter «intensivo» que constituye la «historicidad específica» de la obra de arte, lo que supone que la historia del arte sea capaz de hacer aparecer conexiones entre las obras a partir de su *intensividad*, eludiendo las ilusiones de la causalidad, de las influencias y las paternidades, de las acciones y las reacciones. Se trata, en suma, de recomenzar la historia del arte ya no en función de una lógica historicista en la que las obras comparecen como unidades de sentido perfectamente imbricadas unas con otras, sino de «recorrer a una temporalidad más fundamental, que permanece aún en el misterio, susceptible de descubrir o construir»⁵⁵⁸ otra historia del arte.⁵⁵⁹ Se trata, a fin de cuentas, de «no reducir a la imagen a un simple documento de la historia y,

⁵⁵⁷ Ibid., p. 17.

⁵⁵⁸ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo...*, op. cit., p. 123.

⁵⁵⁹ Extrapolando el ánimo polemista de Benjamin al ensayo sobre la reproductibilidad técnica, podríamos aventurar que es justamente una estrategia similar (esta vez, en relación al concepto de aura) la que estaría allí operando. En este sentido, sólo el declive del aura podría permitir su reemergencia en otras escenas, a saber, una nueva historiografía del arte o un nuevo trato del artista contemporáneo con su propia producción.

simétricamente, [...] no idealizar la obra de arte en un puro momento de lo absoluto». ⁵⁶⁰

A partir de lo anterior, surge la pregunta por una historia del arte que no opere bajo las lógicas consabidas de la continuidad –la tradición en su sentido lato–, sino que se abra al *anacronismo* –esto es, la constatación de que una obra siempre pone en relación una serie de tiempos heterogéneos que serán «trenzados, puestos en juego y desbaratados, contradichos y sobredimensionados»⁵⁶¹– como condición fundamental de toda aproximación a las imágenes.⁵⁶² Este anacronismo permitiría desfondar algunas nociones capitales de la historia del arte que Benjamin critica, como las de «estilo» o «época», enfocándose en su lugar en los «*diferenciales de tiempo* que operan en cada imagen». ⁵⁶³ Como bien señala Didi-Huberman,

el anacronismo parece surgir *en el pliegue exacto de la relación entre imagen e historia*: las imágenes, desde luego, *tienen* una historia; pero lo que ellas *son*, su movimiento propio, su poder específico, no aparece en la historia más que como un síntoma –un malestar, una desmentida más o menos violenta, una suspensión–. Por el contrario, sobre todo quiero decir que la imagen es «atemporal», «absoluta», «eterna», que escapa, por esencia, a la historicidad. Al contrario, quiero afirmar que su temporalidad no será reconocida como tal en tanto el elemento histórico que la produce no se vea dialectizado por el elemento anacrónico que la atraviesa. ⁵⁶⁴

Ya Benjamin señalaba que «la experiencia no consiste principalmente en acontecimientos fijados con exactitud en el recuerdo, sino más bien en datos acumulados, a menudo en forma inconsciente, que afluyen a la memoria». ⁵⁶⁵ En los términos que ahora nos ocupan, esto significa que la experiencia de las imágenes no pasa por una relación con el pasado como algo dado –la tradición como continuidad–,

⁵⁶⁰ Ibid., p. 125.

⁵⁶¹ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos...*, *op. cit.*, p. 95.

⁵⁶² «El anacronismo sería así, en una primera aproximación, el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes». Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo...*, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁶³ Ibid., p. 20. Cursivas en el original.

⁵⁶⁴ Ibid., pp. 18-19. Cursivas en el original.

⁵⁶⁵ Walter Benjamin, «Sobre algunos temas en Baudelaire», *op. cit.*, p. 9.

disponible a voluntad mediante la operación del recuerdo que en nada transforma la experiencia presente de quien recuerda, sino que ella implica un procedimiento memorioso que recupera lo sido sin que medie una conciencia organizadora de sentido. Para volver a la polémica benjaminiana con la historia del arte, el trabajo del intérprete consistiría en elaborar productivamente las latencias que emergen al contacto con las obras de arte, allí donde se renuncia a la fatalidad de su devenir historicista para acoger la «especificidad histórica» que las emparenta y articular a partir de ellas una imagen. Su labor no tiene que ver estrictamente con el pasado, sino con un tiempo que es el de la memoria.

Es la memoria lo que el historiador convoca e interroga, no exactamente «el pasado». No hay historia que no sea memorativa o mnemotécnica: decir esto es decir una evidencia. Pero es también hacer entrar al lobo en el corral de las ovejas del cientificismo. Pues la memoria es *psíquica* en su proceso, anacrónica en sus *efectos* de montaje, de reconstrucción o de «decantación» en el tiempo. No se puede aceptar la dimensión memorativa de la historia sin aceptar, al mismo tiempo, su anclaje en el inconsciente y su dimensión anacrónica.⁵⁶⁶

IV.2. La historia del arte como historia de profecías

Para Benjamin, esta dimensión memoriosa estaba fuertemente vinculada a la experiencia del aura. En efecto, en el ensayo sobre Baudelaire dice que el aura de un objeto se define a partir de las «representaciones radicadas en la *mémoire involontaire*, que tienden a agruparse en torno a [ese] objeto sensible»⁵⁶⁷ y que «las imágenes que afloran a la *mémoire involontaire* [...] poseen un aura».⁵⁶⁸ En este sentido, el aura sería el síntoma del encuentro de dos temporalidades heterogéneas: «la apertura repentina y la aparición [...] de una latencia o de una supervivencia»,⁵⁶⁹

⁵⁶⁶ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, *op. cit.*, pp. 40-41. Cursivas en el original.

⁵⁶⁷ Walter Benjamin, «Sobre algunos temas en Baudelaire», *op. cit.*, p. 48.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁵⁶⁹ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, *op. cit.*, p. 47.

esto es, la intuición concreta de una correspondencia entre el presente y una vida anterior que desbarata la ilusión de continuidad del tiempo sucesivo. Sólo «un pasado cargado de tiempo–ahora» podrá hacer «saltar el *continuum* de la historia».⁵⁷⁰ Ese «tiempo–ahora», me atrevería a decir, no es perceptible sino en la experiencia aurática.

La historia del arte es una historia de las profecías. Sólo puede describírsele desde el punto de vista del presente inmediato, actual, pues cada época tiene una posibilidad nueva, pero no transmisible por herencia [*unvererbbar*], que le es propia, de interpretar las profecías que el arte de las épocas anteriores hacía sobre ella. Para la historia del arte no hay tarea más importante que el desciframiento de las profecías, aquello que –en las grandes obras del pasado– les daba valor en la época de su redacción. ¿Qué porvenir? De hecho, no siempre un futuro inmediato, y jamás un futuro completamente determinado. En la obra de arte no hay nada que esté más sujeto a transformaciones que ese espacio oscuro del porvenir que en ella fermenta, un espacio fuera del cual vemos surgir en el transcurso de los siglos, entre cada una de las grandes profecías que diferencian a las obras inspiradas de las obras malogradas, no una profecía única, sino siempre, aunque sea intermitente, una serie de ellas. Para que cada una sea inteligible, es preciso que hayan llegado a la madurez circunstancias que la obra ha previsto, a menudo algunos siglos antes, también, sólo algunos años atrás. Por una parte, se trata de ciertas transformaciones sociales, que modifican la función del arte; por la otra, de descubrimientos mecánicos.⁵⁷¹

Este fragmento hace sistema con la exigencia benjaminiana respecto a la tarea de «ganarle de nuevo la tradición al conformismo que está a punto de avasallarla»,⁵⁷² que cada época debe acometer por su cuenta y que ante todo debe contrarrestar esa modalidad funesta de la tradición que es la «herencia».⁵⁷³ En este sentido, toda la posibilidad de interpretar las profecías latentes en una obra de arte se jugaría en detectar el momento preciso en que ella adviene a su legibilidad, esto es, el grado de

⁵⁷⁰ Walter Benjamin, «Sobre el concepto de historia», *op. cit.*, p. 48.

⁵⁷¹ Walter Benjamin, «Paralipómenos y variantes a la versión definitiva [de “La obra de arte...”]», en *Escritos franceses* (Buenos Aires: Amorrortu, 2012), p. 208.

⁵⁷² Walter Benjamin, «Sobre el concepto de historia», *op. cit.*, p. 42.

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 71.

madurez que ella alcanza en función de determinadas transformaciones sociales o descubrimientos mecánicos.

La testificación histórica que Benjamin atribuía a la obra de arte en el ensayo sobre la reproductibilidad comparece aquí bajo una luz totalmente distinta. Esta testificación no sólo apuntala las condiciones en las que una obra en particular ha sido producida, sino especialmente aquellas que permitirán su oportuna legibilidad en cada época que reconozca en ella una profecía para su propio tiempo. En otras palabras, la legibilidad de la obra de arte es el reconocimiento de lo que ella testimonia históricamente para una época dada, pero que no se agota en una comprensión empática de lo que ella ha significado para un pasado en particular, sino que transforma en un mismo movimiento ese pasado y el presente que lo remonta. El *aquí* y el *ahora* que constituyen las coordenadas de la autenticidad de una obra de arte no refieren pues al pasado, sino al momento de su actualización en un presente que advierte en ella las huellas de un futuro por venir: «el ahora de la cognoscibilidad».⁵⁷⁴ De este modo, la historicidad específica de la obra estaría determinada por «ese espacio oscuro del porvenir que en ella fermenta» y que aguarda pacientemente el momento preciso para su despliegue.

En tanto profecía o porvenir, eso que se despliega no es otra cosa que un tiempo heterogéneo y disruptivo, cuya operación consistiría en materializar la discontinuidad que está a la base de la genuina tradición que el historiador del arte debe reconfigurar en cada movimiento interpretativo. «El historiador», dice Didi-Huberman, «deberá adaptar su propio saber –y la forma de su relato– a las discontinuidades y a los anacronismos del tiempo».⁵⁷⁵ Es en esta apertura que el pasado podrá ser leído por fuera de la clausura a la que ha sido confinado por «los seculares modelos de la *continuidad* histórica»,⁵⁷⁶ esto es, podrá ingresar en «una constelación saturada de tensiones»⁵⁷⁷ en la que lo sido adquiere plena actualidad.

⁵⁷⁴ Walter Benjamin, «Fragmentos sobre teoría del conocimiento y teoría del progreso», *op. cit.*, p. 96 [N 3,1].

⁵⁷⁵ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo...*, *op. cit.*, p. 136.

⁵⁷⁶ Idem. *Cursivas* en el original.

⁵⁷⁷ Walter Benjamin, «Sobre el concepto de historia», *op. cit.*, p. 42.

El hecho de ser *pasado*, para una cosa, no significa solamente que esté alejada de nosotros en el tiempo. Permanece lejana, es cierto, pero su alejamiento mismo puede darse también cerca nuestro –éste es, según Benjamin, el fenómeno *aurático* por excelencia–, como un fantasma irredento, como el que *retorna*.⁵⁷⁸

A partir de lo anterior, cobra verosimilitud la hipótesis de que el «tiempo–ahora» sólo sería reconocible como tal en la experiencia aurática que, como señalaba Benjamin en el ensayo sobre Baudelaire, implica una modalidad específica de atención rubricada como «perceptibilidad».⁵⁷⁹ Ella es la que le permite al individuo entrar en una relación de correspondencia con aquello hacia lo que dirige su mirada, de modo tal que esa mirada le es devuelta por el objeto para entregarle, «en su plenitud, la experiencia del aura».⁵⁸⁰ En este sentido, la «perceptibilidad» como condición de acceso a la experiencia aurática sería a su vez la dimensión en la que lo sido puede advenir a su legibilidad, siempre y cuando ella sea tenida como la norma que regula la reciprocidad entre presente y pasado. Allí donde la «perceptibilidad» ha sido evacuada del orden de la experiencia, «[l]a verdadera imagen del pretérito [que] pasa fugazmente» no podrá ser aferrada: «es una imagen irrecuperable del pasado que amenaza desaparecer con cada presente que no se reconozca aludido en ella».⁵⁸¹ Esta amenaza es doble: por una parte, está determinada por la fugacidad de la imagen; por otra, su consumación es obra de un olvido, de una ceguera perceptual respecto de aquello que en el pasado se tensa con el presente. Por ello dice Benjamin que el juego de miradas que articula la experiencia aurática debe ser recíproco: no basta con dirigir al pasado una mirada particular de atención, sino que es necesario que esa mirada tenga tal intensidad que sea capaz de cargar al pasado, a su vez, con «la capacidad de mirar».⁵⁸²

Este «giro copernicano en la visión histórica»⁵⁸³ implica que el pasado ya no es un punto fijo que pueda conocerse objetivamente –no se lo puede articular «como

⁵⁷⁸ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo...*, *op. cit.*, p. 144. Cursivas en el original.

⁵⁷⁹ Walter Benjamin, «Sobre algunos temas en Baudelaire», *op. cit.*, p. 50.

⁵⁸⁰ *Idem*.

⁵⁸¹ Walter Benjamin, «Sobre el concepto de historia», *op. cit.*, p. 41.

⁵⁸² Walter Benjamin, «Sobre algunos temas en Baudelaire», *op. cit.*, pp. 50-51.

⁵⁸³ Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, *op. cit.*, p. 394 [K 1,2].

verdaderamente ha sido»,⁵⁸⁴ ni se lo puede transmitir del mismo modo–, sino que todo saber respecto de él será un saber rememorativo, es decir, que llevará la impronta del trabajo memorioso que lo ha traído al presente. Para Didi-Huberman, «[l]a novedad radical de esta concepción –y de esta práctica– de la historia, es que ella no parte de los hechos pasados en sí mismos (la ilusión teórica), sino del movimiento que los recuerda y los constituye en el saber presente del historiador».⁵⁸⁵ Benjamin tematiza este trabajo memorioso en un breve texto titulado «Excavar y recordar», que reproduzco a continuación.

La lengua nos indica de manera inequívoca que la memoria no es un instrumento para conocer el pasado, sino sólo su medio. La memoria es el medio de lo vivido, al igual que la tierra viene a ser el medio en que las viejas ciudades están sepultadas. Y quien quiera acercarse a lo que es su pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava. Y, sobre todo, no ha de tener reparo en volver una y otra vez al mismo asunto, en irlo revolviendo y esparciendo tal como se revuelve y esparce la tierra. Los «contenidos» no son sino esas capas que sólo después de una investigación cuidadosa entregan todo aquello por lo que vale la pena excavar: imágenes que, separadas de su conocimiento posterior, [aparecen] como quebrados torsos en la galería del coleccionista. Sin duda vale muchísimo la pena ir siguiendo un plan al excavar. Pero igualmente es imprescindible dar la palada a tuestas hacia el oscuro reino de la Tierra, de modo que se pierda lo mejor aquel que sólo hace el inventario fiel de los hallazgos y no puede indicar en el suelo actual los lugares en donde se guarda lo antiguo. Por ello los recuerdos más veraces no tienen por qué ser informativos, sino que nos tienen que indicar el lugar en el cual los adquirió el investigador. Por tanto, *stricto sensu*, de manera épica y rapsódica, el recuerdo real debe suministrar al mismo tiempo una imagen de ese que recuerda, como un buen informe arqueológico no indica tan sólo aquellas capas de las que proceden los objetos hallados, sino, sobre todo, aquellas capas que antes fue preciso atravesar.⁵⁸⁶

⁵⁸⁴ Walter Benjamin, «Sobre el concepto de historia», *op. cit.*, p. 41.

⁵⁸⁵ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo...*, *op. cit.*, p. 137.

⁵⁸⁶ En *Obras IV/1* (Madrid: Abada, 2010), p. 350.

La analogía que Benjamin construye aquí tiene, para la historia del arte, un valor metodológico. Sustrae a la memoria de su función instrumental para hacer de ella el medio en el que el pasado emerge como imagen. Esta emergencia no es espontánea, sino que supone que el historiador se comporte como un arqueólogo en busca de una ciudad enterrada, cuyo venir a la superficie es inseparable del trabajo de penetración de las capas que la recubren. Penetrar en ellas significa sumergirse en la memoria para recuperar en ella sus imágenes. Si bien este trabajo puede regirse por un plan bien definido, el arqueólogo no puede por ello desechar los descubrimientos que no se ajustan a su investigación primaria, por insignificantes que parezcan. En efecto, el objetivo de su pesquisa no es tanto hacer «el inventario fiel de los hallazgos» como «indicar en el suelo actual los lugares en donde se guarda lo antiguo», es decir, el lugar que ellos ocupan en la memoria y en qué condiciones ha sido posible que emerjan de aquella. Es fundamentalmente de esto que debe dar cuenta el historiador: no se investiga el pasado en su especificidad epocal, sino que se indaga el procedimiento memorioso que hace de lo sido un material para el presente. Como la auténtica narración que lleva las huellas de su narrador, a la manera del artesano que ha impreso las suyas en el objeto que elabora, «los recuerdos más veraces» son aquellos que trasuntan las condiciones de su elaboración.⁵⁸⁷ En este sentido, como señala Catherine Perret, «no es el pasado en sí mismo lo que le interesa a Benjamin», sino el modo en que éste es aferrado, esto es, «el contexto de la rememoración»⁵⁸⁸ –que, por cierto, siempre tiene lugar en el presente–. «Es en la crónica de la pesquisa que el objeto exhumado encuentra su verdadero lugar, y no en su mera descripción».⁵⁸⁹

Como producto de un presente rememorante, todo recuerdo verdadero es irrepetible en tanto porta las huellas de su propia emergencia. Del mismo modo, toda imagen aurática como remolino de tiempo en el que el ahora se reconoce en el otrora, es también, en rigor, irrepetible, por cuanto en ella se hacen manifiestas las

⁵⁸⁷ Coincidentemente, Benjamin dice de la memoria involuntaria que ella «conserva las huellas de la situación en la que fue creada». «Sobre algunos temas en Baudelaire», *op. cit.*, p. 12.

⁵⁸⁸ Catherine Perret, *op. cit.*, p. 97.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 99.

condiciones particulares de tal legibilidad. Así, aura y recuerdo serían las dos caras de una experiencia peculiar del tiempo en la que éste es desgajado de su pretendida continuidad para volver a tramarse en esa «constelación saturada de tensiones»⁵⁹⁰ que constituye todo objeto propiamente histórico.

El *aura* es la cicatriz de lo inolvidable, de ese presente marcado a fuego por el recuerdo como una muesca para el porvenir que en ella habrá de inscribirse. [...] El índice temporal del recuerdo se despliega así en la imagen aurática, y su imbricación señala aquella, aún más profunda, que pertenece al orden del tiempo y al orden de la representación.⁵⁹¹

IV.3. El giro copernicano de la visión histórica

Similar valor metodológico reviste el ensayo «Eduard Fuchs, coleccionista e historiador», que Benjamin publicó en la revista *Zeitschrift für Sozialforschung* en 1937 y cuyas formulaciones más salientes fueron reproducidas en «Sobre el concepto de historia». Lo que el filósofo propone aquí es una adecuación de su «giro copernicano en la visión histórica» al problema de la obra de arte y la historia de la cultura. El punto de partida es la concepción evolutiva del conocimiento en términos de «desarrollo», «reacción» y «superación», concepción que conduce a una atomización de la historia en esferas de saber irreductibles unas a otras, esto es, autónomas en sus determinaciones e indeterminadas entre sí. En lo que toca a la esfera del arte, ella se presenta como una sucesión de obras imantadas por el vector del progreso y esencialmente separadas «del efecto que ellas causan sobre los seres humanos y sobre su proceso de producción, tanto espiritual como económico».⁵⁹² El antídoto para esta visión historicista de la obra arte radica en la introducción de una perspectiva dialéctica en sentido materialista, esto es, la idea de que las «obras

⁵⁹⁰ Walter Benjamin, «Sobre el concepto de historia», *op. cit.*, p. 42.

⁵⁹¹ Catherine Perret, *op. cit.*, pp. 130-131. Cursivas en el original.

⁵⁹² «Eduard Fuchs, coleccionista e historiador», en *Obras II/2* (Madrid: Abada, 2009), p. 70.

integran su pre-historia junto a su post-historia; y una post-historia en virtud de la cual su pre-historia se vuelve cognoscible en tanto implicada en un cambio constante». ⁵⁹³ La obra de arte no es una unidad de sentido clausurada, no pertenece al orden de un pasado en el que todo permanece siempre igual, sino que su legibilidad depende de un trabajo de actualización que nunca toca propiamente a su fin. Ponderadas en su mutabilidad dialéctica, las obras

enseñan cómo su función es capaz de sobrevivir a su creador, de dejar atrás sus intenciones; cómo la recepción por sus contemporáneos es un componente del efecto que la obra de arte causa aún hoy sobre nosotros, y cómo dicho efecto se basa en el encuentro no sólo con ella, sino también en la historia que la ha hecho llegar a nuestros días. ⁵⁹⁴

Lo que Benjamin reformula con estos términos es, nuevamente, el problema de la testificación histórica de la obra de arte. Por un lado, ella es remitida a las condiciones de su producción en lo que refiere a la intención que le asigna su creador; por otro, ella hace sistema con ese *ad plus ire* que Benjamin señala en el Baudelaire y en el *Libro de los Pasajes* como admiración múltiple que determina la recepción de las grandes obras de arte. ⁵⁹⁵ De este modo, una obra de arte sólo puede constituirse como testimonio histórico en la medida que su experiencia recoja aquello que «generaciones precedentes han admirado en ella», ⁵⁹⁶ recogimiento que es también traer el pasado a presente en un movimiento que, tensando ambas temporalidades, las transforma.

En la medida que la obra de arte no es una unidad de sentido clausurada que ocupa un lugar fijo en la historia, la admiración de la que ella es objeto no es –no puede ya ser– meramente contemplativa sino dinámica: ella exige del investigador una inquietud que lo fuerza a «abandonar una actitud serena, la típica actitud contemplativa, al ponerse enfrente del objeto, tomando así conciencia de la

⁵⁹³ Ibid., p. 71.

⁵⁹⁴ Idem.

⁵⁹⁵ Véase «Sobre algunos temas en Baudelaire», *op. cit.*, p. 42n y el *Libro de los Pasajes*, *op. cit.*, p. 473 [N 7a,4].

⁵⁹⁶ Idem.

constelación crítica en la cual este preciso fragmento del pasado se encuentra precisamente a este presente». ⁵⁹⁷ Es esta disposición la que le permitirá al historiador-intérprete recusar la «imagen eterna del pasado» para proponer, en su lugar, «experiencias respecto al pasado que siempre son únicas». ⁵⁹⁸ A la luz de «Excavar y recordar», estas experiencias son únicas porque son al mismo tiempo irrepetibles: ellas implican no sólo al objeto del pasado que el presente viene a redimir, sino especialmente las condiciones en las que esa redención tiene lugar y que hacen aparecer al objeto como algo enteramente distinto. Lo que el historiador-intérprete pesquisa es aquella «supervivencia [...] cuyos pulsos se hacen sentir en el presente». ⁵⁹⁹

El concepto que integra las obras de arte como unidades de sentido clausuradas es, para Benjamin, el de cultura, entendida como «el conjunto de bienes contemplados con independencia no del proceso de producción en que surgieron, pero sí del proceso de la producción en que perviven». ⁶⁰⁰ Este patrimonio cultural tiene «una procedencia en la que [el historiador materialista] no puede pensar sin espanto», en la medida que implica el «vasallaje anónimo de sus contemporáneos». ⁶⁰¹ Esto quiere decir que la cultura impone un modo determinado de recepción de las obras de arte, que atiende esencialmente a su sincronía con su propia época y que, como tal, permanece inalterable. Su articulación discursiva ha sido tarea de la historia del arte en tanto disciplina «cuyo estatus se resume en proponer un *conocimiento específico* del objeto de arte» ⁶⁰² y que, para ello,

⁵⁹⁷ Walter Benjamin, «Eduard Fuchs...», *op. cit.*, p. 71.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 72

⁵⁹⁹ *Idem.* Es necesario aquí reconocer el vínculo que Didi-Huberman acusa entre el aura benjaminiana y el *nachleben* warburgiano como sobrevivencia de ciertas energías del pasado que se actualizan en y por la imagen, haciendo de ésta un síntoma de la heterocronía de la historia. Así, dirá el historiador francés, «la supervivencia tal y como la entiende Warburg no nos ofrece ninguna posibilidad de simplificar la historia: impone una desorientación temible para toda veleidad de periodización. Es una noción transversal a toda división cronológica. Describe *otro tiempo*. Desorienta, pues, la historia, la abre, la complica. Para decirlo todo: la *anacroniza*». *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid: Abada, 2009), pp. 75-76. *Cursivas en el original.*

⁶⁰⁰ Walter Benjamin, «Eduard Fuchs...», *op. cit.*, p. 80.

⁶⁰¹ Walter Benjamin, «Sobre el concepto de historia», *op. cit.*, p. 43.

⁶⁰² Georges Didi-Huberman, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte* (Murcia: CENDEAC, 2010), p. 12. *Cursivas en el original.*

[h]a revisado, catalogado e interpretado miríadas de objetos. Ha acumulado cantidades sorprendentes de informaciones y se ha hecho capaz de gestionar el conocimiento exhaustivo de lo que nos gusta llamar nuestro patrimonio.⁶⁰³

Este conocimiento exhaustivo ha infligido a la historia del arte un «*tono de certeza*»⁶⁰⁴ en la exposición de sus resultados que, para Didi-Huberman, escamotea «su fragilidad inherente frente a todo procedimiento de verificación, su carácter extremadamente lagunoso» en tanto saber tensado por la historia y que, en razón de lo mismo, «debería incitar a una mayor modestia»,⁶⁰⁵ en lugar de ofrecerse como una ciencia de la representación que opera traduciendo –o, más bien, reduciendo– «todos los conceptos en imágenes, todas las imágenes en conceptos».⁶⁰⁶

En términos metodológicos, el efecto de esta identidad entre lo visible y lo legible es que la historia del arte se constituye como un saber administrativo en dos sentidos: por una parte, impone «a su objeto su *propia forma específica de discurso*»,⁶⁰⁷ prefigurando lo que éste es en función de lo que de él pueda ella decir; por otra, inventa «fronteras artificiales para su objeto», que queda de este modo «desposeído de su propio despliegue o desencadenamiento específico».⁶⁰⁸ De este modo, los objetos de la historia del arte no son abordados en su singularidad –lo que Benjamin llama su «historicidad específica»–, sino en su adecuación a un campo de saber

⁶⁰³ Idem.

⁶⁰⁴ Sobre esta retórica de la certeza se funda la autoridad incontestable del historiador del arte como especialista sin parangón. «Los libros de historia del arte saben, sin embargo, darnos la impresión de un objeto verdaderamente captado y reconocido bajo todas sus caras, como de un pasado elucidado sin resto. Todo en él parece visible, discernido. Fuera el principio de incertidumbre. Todo lo visible parece leído, descifrado según la semiología asegurada –apodíctica– de un diagnóstico médico». Ibid., p. 13.

⁶⁰⁵ Idem.

⁶⁰⁶ Idem.

⁶⁰⁷ Ibid., p. 14. Cursivas en el original.

⁶⁰⁸ Idem. Algo similar apunta Vilém Flusser cuando advierte de qué manera las imágenes pueden devenir obstáculos en la relación entre sujeto y mundo: «En lugar de utilizar la circunstancia visionada en las imágenes como un modelo para orientarse en el mundo de los objetos, el hombre comienza a emplear su experiencia concreta en el mundo objetivo para orientarse en las imágenes. En vez de basarse en ellas para manejarse en el mundo de los objetos, comienza a tomar como base su experiencia con el mundo objetivo para lidiar con las imágenes». «Una nueva facultad imaginativa», en Breno Onetto (ed.), *Vilém Flusser y la cultura de la imagen. Textos escogidos* (Valdivia: Ediciones de la Universidad Austral de Chile, 2016), p. 123.

figurado de antemano, cuyas preguntas matrices ya se encuentran respondidas y en el que la obra comparece como mera evidencia.

Para Benjamin, una historia del arte así concebida presenta la cultura como cosificación: «[s]u historia no sería sino el poso que han formado las cosas memorables descubiertas en la consciencia de los hombres por una experiencia que, por tanto, no es una auténtica, política».⁶⁰⁹ No sería auténtica en la medida que no supone el descoyuntamiento de los binomios que norman el discurso historicista (pasado–presente, arte–cultura, visible–legible, forma–contenido, etc.), ni sería política por cuanto no hace del sujeto un agente de la historia, sino que lo relega a la posición de un receptor pasivo. En efecto –y en sintonía con las formulaciones expresadas en «Experiencia y pobreza»–, Benjamin dirá aquí que

[A la historia cultural] le falta el momento destructivo que garantiza la autenticidad del pensamiento dialéctico y de la experiencia de lo dialéctico. En efecto, la historia de la cultura incrementa la carga de los tesoros que se van acumulando a espaldas de la humanidad, pero no le da a ésta la fuerza de sacudirse dicha carga y tomarla en sus manos.⁶¹⁰

El historiador–dialéctico no puede sino someter a juicio a la cultura en su totalidad, en la medida en que «la experiencia [ya] no nos conecta con ella».⁶¹¹ Pero esta sacudida no alcanza sólo a los objetos de la cultura, sino especialmente al modo en que se los aproxima –la «apreciación»– y a la forma en que se los representa –la «exposición histórica»–. Si lo primero es superado en aquella inquietud que arranca al historiador de su actitud contemplativa, lo segundo exige la elaboración de «una ciencia de la historia cuyo objeto no se encuentre formado por la maraña de los hechos puros, sino por el grupo contado de hilos que introducen la trama de un pasado entre la textura del presente».⁶¹² En este sentido, la actitud contemplativa es propia de un campo de saber perfectamente delimitado, impermeable y autosuficiente, desde el que el

⁶⁰⁹ Walter Benjamin, «Eduard Fuchs...», *op. cit.*, p. 81.

⁶¹⁰ *Idem.*

⁶¹¹ Walter Benjamin, «Experiencia y pobreza», *op. cit.*, p. 218.

⁶¹² Walter Benjamin, «Eduard Fuchs...», *op. cit.*, p. 83.

historiador se aproxima a los objetos de la cultura –que estima igualmente delimitados, impermeables y autosuficientes– para describirlos de manera exhaustiva y asignarles una valoración precisa dentro de eso que llama «patrimonio cultural». Desmarcarse de esta actitud implica necesariamente reconocer las condiciones en las que una disciplina se revela como insuficiente frente a un objeto histórico, al punto que ella debe hacerse permeable a los saberes e intuiciones de otras disciplinas – incluso desfondarse, si es preciso– para poder aferrar esa «imagen irrecuperable del pasado que amenaza desaparecer con cada presente que no se reconozca aludido en ella».⁶¹³ De este modo, la «exposición histórica», que se propone dar cuenta del objeto imbricándolo en su contexto, es así sacudida:

toda exposición dialéctica de la historia se paga con la renuncia a la contemplación, característica del historicismo. El materialista histórico, en efecto, tiene que abandonar el elemento épico de la historia, la cual se convierte en objeto de una construcción cuyo lugar ya no es el tiempo vacío, sino una época determinada, la vida determinada, la obra determinada. El materialista histórico extrae a la época de la cósmica «continuidad histórica», como saca a la vida de la «época» y a la obra de la «obra de toda una vida». Y el resultado de esta construcción es que *en* la obra se encuentra resguardada y conservada la obra de una vida, *en* la obra de una vida la época entera, y *en* la época el curso de la historia.⁶¹⁴

IV.4. Un delicado modo experimental de proceder

El «Prólogo epistemocrítico» de *El origen del Trauerspiel alemán* constituye nuestro último umbral metodológico. Este breve tratado sobre el objeto de la filosofía, cuya complejidad excede por mucho la de esta tesis, ofrece no obstante algunas directrices que pueden ser útiles en lo que concierne a una aproximación adecuada a la obra de arte en su articulación histórica. En este sentido, Benjamin señala de entrada la

⁶¹³ Walter Benjamin, «Sobre el concepto de historia», *op. cit.*, p. 41.

⁶¹⁴ Walter Benjamin, «Eduard Fuchs...», *op. cit.*, pp. 71-72. Este pasaje figura, levemente reformulado, en «Sobre el concepto de historia», *op. cit.*, p. 51.

incompatibilidad en la que se halla la filosofía en relación con «el concepto decimonónico de sistema», cuya pretensión totalizadora debe eludir si no quiere «corre[r] el peligro de acomodarse a un sincretismo que intente atrapar la verdad en una tela de araña tendida entre distintos conocimientos, como si aquella viniera volando de fuera».⁶¹⁵ En lugar de ajustarse al sistema como prefiguración discursiva del saber, la filosofía debe ejercitarse en la forma que le es propia y que consiste para Benjamin en el «tratado», cuyo «talante íntimo» lo distancia de la doctrina y cuyo método se afianza en el «rodeo».

Tenazmente comienza el pensamiento siempre una vez más, minuciosamente regresa a la cosa misma. Esta incansable toma de aliento es la forma más propia de existencia de la contemplación. Pues, al seguir los diferentes niveles de sentido en la consideración de uno y el mismo objeto, recibe el impulso para aplicarse siempre de nuevo tanto como la justificación de lo intermitente de su ritmo.⁶¹⁶

A este movimiento del pensamiento corresponde una forma peculiar de escritura, que se caracteriza por «detenerse y empezar de nuevo a cada frase»,⁶¹⁷ saboteando con ello la pretensión totalizadora del sistema y la voluntad aprehensiva del conocimiento científico que le está aparejada, mediante, por ejemplo, una deliberada «repetición de los motivos en contraposición con el universalismo superficial».⁶¹⁸ A partir de lo anterior, las diferentes disciplinas aparecen como irreductibles a la teoría del conocimiento científico, en el sentido que éste no tendría una verdadera continuidad en aquellas. Benjamin lleva esta irreductibilidad al extremo, al señalar que

⁶¹⁵ Walter Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*, en *Obras I/1* (Madrid: Abada, 2007), p. 224.

⁶¹⁶ Idem. Esta contemplación no es, por supuesto, la misma que Benjamin impugna en el ensayo sobre Eduard Fuchs como modo pasivo de apreciación de la obra de arte, cuyo efecto es aquella «precipitación [...] propia de los expertos» (ibid., p. 242) que Didi-Huberman formula como el «tono de certeza» del historiador especialista (*Ante la imagen...*, op. cit., p. 13). En contraposición a ella, Benjamin se refiere aquí a «la verdadera contemplación», en la que «el apartamiento del proceso deductivo va ligado a un retorno cada vez más hondo, cada vez más ferviente, a los fenómenos, los cuales nunca corren el peligro de resultar objetos de un asombro turbio, por cuanto su exposición es igualmente la exposición de las ideas, y sólo en ello se salva lo que poseen de individual». *El origen del Trauerspiel alemán*, op. cit., p. 242.

⁶¹⁷ Ibid., p. 225.

⁶¹⁸ Ibid., p. 228.

[l]as grandes articulaciones que no sólo determinan los sistemas sino también la terminología filosófica –las más generales: lógica, ética y estética– no tienen tampoco significado como nombres de disciplinas especializadas, sino como monumentos de una estructura discontinua característica del mundo de las ideas.⁶¹⁹

Esta estructura discontinua es la que faculta la contemplación como penetración del objeto en sus diferentes niveles de sentido, sustrayéndolo tanto a su determinación por un único campo disciplinar como a su atomización generalizadora que elude el condicionamiento histórico que le es propio. En este sentido, la referencia de Benjamin a la conceptualización de lo trágico en Volkelt resulta ejemplar. Al examinar piezas trágicas de diversas épocas, buscando identificar en ellas un elemento común que haría de lo trágico una forma invariable, la tensión que debiera emerger entre dichas piezas se trueca en «una muerta disparidad».⁶²⁰ Lo que hay en ellas de heterogéneo se vuelve chato para una subjetividad cuya reacción empobrecida sólo puede percibir lo que aparece como homogéneo. Por supuesto, la forma para Benjamin nunca es algo invariable, y menos cuando se trata de la forma de la obra de arte. Como señalaba en la carta a Florens Christian Rang, la obra de arte posee una «historicidad específica» que sólo puede calibrarse en términos de su *intensividad*. Por ello, su interpretación exige una reformulación de «su concepto de forma, cuyo contenido metafísico sin duda alguna no debe aparecer tanto como algo que se encuentra como algo que opera en su interior, transmitiendo de este modo el pulso al igual que la sangre lo transmite al cuerpo».⁶²¹

En este sentido, Benjamin señala que el método de aproximación a la obra de arte no debe apoyarse en la inducción, que «rebaja las ideas a conceptos mediante la renuncia a su articulación y ordenación», ni en la deducción, que «hace lo propio mediante su proyección en un continuo pseudológico»,⁶²² sino que debe partir de «intuiciones de orden superior que las que ofrece el punto de vista de un verismo

⁶¹⁹ Ibid., p. 229.

⁶²⁰ Ibid., p. 236.

⁶²¹ Idem.

⁶²² Ibid., p. 240.

científico»,⁶²³ siendo estas intuiciones «la[s] que debe[n] ser interpretada[s]». ⁶²⁴ Esto implica, en primer lugar, renunciar a los géneros como mediaciones de las obras, que las circunscriben siguiendo leyes preconcebidas y límites disciplinares ajenos a su singularidad. Por el contrario, las obras de arte son «todas originales y ninguna traducible en otra»,⁶²⁵ de modo tal que cualquier sistematización taxonómica resultaría estéril para dar cuenta de sus heterogeneidades.⁶²⁶ En segundo lugar, esto supone que la interpretación de una obra de arte reclama cada vez la elaboración de un aparato crítico que se corresponda estrictamente con la singularidad de su objeto:

Ni la crítica ni los criterios de una terminología, piedra de toque de la doctrina filosófica de las ideas en arte, se forman aplicando la pauta externa de la comparación, sino antes bien de manera inmanente, gracias a un desarrollo del lenguaje formal propio de la obra, el cual exterioriza su contenido a costa de su efecto.⁶²⁷

En esto radica la «verdadera contemplación», que constituye para Benjamin el único procedimiento susceptible de calibrar una obra de arte en sus múltiples determinaciones, excluyendo necesariamente las tácticas de la deducción y la inducción. Esta estrategia es reformulada por Benjamin a partir de una máxima de Goethe, según la que «[h]ay un delicado modo experimental de proceder, tan íntimamente identificado con el objeto que se convierte por ello en teoría».⁶²⁸ Lo anterior desfonda las pretensiones del experto, que prejuzga la obra en función del campo de saber que constituye su especialidad, instalando en su lugar la exigencia de

⁶²³ Ibid., p. 238.

⁶²⁴ Ibid., p. 239.

⁶²⁵ Benedetto Croce, cit en *ibid.*, p. 241.

⁶²⁶ Al respecto, señala Benjamin que «la alineación de obras de arte que vaya destacando lo común es empresa ociosa a todas luces cuando de lo que se trata no es de antologías estilísticas o históricas sino de lo que en ellas resulta esencial». *Ibid.*, p. 241.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 242. Similar constatación efectúa Roland Barthes a propósito de la fotografía: «Desde el primer paso, el de la clasificación (pues es necesario clasificar, contrastar, si se quiere constituir un corpus), la Fotografía se escapa. Las distribuciones a las que se la suele someter son, efectivamente, bien empíricas (Profesionales/Aficionados), bien retóricas (Paisajes/Objetos/Retratos/Desnudos), bien estéticas (Realismo/Pictorialismo), y en cualquier caso exteriores al objeto, sin relación con su esencia...». *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (Buenos Aires: Paidós, 2016), p. 28. Volveremos sobre este texto más adelante.

⁶²⁸ J. W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, n° 565, cit. en Walter Benjamin, «Pequeña historia de la fotografía», *op. cit.*, p. 46.

un reconocimiento al que ninguna disciplina quiere verse enfrentado y que dice relación con la premisa de que, en sentido estricto, un objeto sólo puede abordarse desde un *no-saber*.⁶²⁹ Este *no-saber* implica que la obra de arte no es una unidad de sentido clausurada, sino que reclama cada vez una interpretación *original*, que «no se pone de relieve en el dato fáctico, sino que concierne a su prehistoria y su posthistoria». ⁶³⁰ En este sentido, el origen de una obra de arte no remite a su génesis:

no designa el devenir de lo nacido, sino lo que les nace al pasar y al devenir. El origen radica en el flujo del devenir como torbellino, engullendo en su rítmica el material de la génesis. Lo originario no se da nunca a conocer en la nuda existencia palmaria de lo fáctico, y su rítmica únicamente se revela a una doble intelección. Aquélla quiere ser reconocida como restauración, como rehabilitación, por una parte, lo mismo que, justamente debido a ello, como algo inconcluso e imperfecto.⁶³¹

La pregunta por el origen supone a su vez «la pregunta por la autenticidad de lo mostrado», ⁶³² tarea que corresponde al trabajo de interpretación como reconocimiento de lo auténtico en su calidad de «sello del origen presente en los fenómenos». ⁶³³ Para Benjamin, este descubrimiento sería mucho más propenso a «las manifestaciones obsoletas de una época en decadencia». ⁶³⁴ Si volvemos por un momento a los ensayos sobre la reproductibilidad técnica y sobre la fotografía, podamos quizás esclarecer esta propensión.

En el primero, Benjamin señala que «[e]l aquí y el ahora del original [...] constituye el concepto de lo que es su autenticidad», ⁶³⁵ la que sería estrictamente irreproducible en la medida que concierne a «su existencia siempre irrepitible en el lugar mismo en que se encuentra». ⁶³⁶ Es esta autenticidad de la obra de arte –y no su consistencia material– lo que resulta vulnerado por los procedimientos de

⁶²⁹ Véase Georges Didi-Huberman, *Ante la imagen*, op. cit., pp. 11-18.

⁶³⁰ Walter Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*, op. cit., p. 243.

⁶³¹ Idem.

⁶³² Ibid., p. 244.

⁶³³ Idem.

⁶³⁴ Idem.

⁶³⁵ Walter Benjamin, «La obra de arte...», op. cit. p. 54.

⁶³⁶ Ibid., p. 53.

reproducción mecánica, que sólo atañen a la apariencia de la obra de arte, pero no a su testificación histórica –o, para decirlo de una vez, a su aura–. Sin embargo, el aura no es algo de lo que las obras estén dotadas constitutivamente, sino una cualidad que les sobreviene retrospectivamente. Por eso dice Benjamin, por ejemplo, que la autenticidad de una imagen medieval no viene aparejada con su hechura («no se pone de relieve en el dato fáctico»), sino que es el efecto de su posterior despliegue, alcanzando su cima en el siglo XIX.⁶³⁷ Este siglo no es otro que el del florecimiento de las técnicas mecánicas de reproducción, de lo que podemos colegir que la autenticidad de la obra de arte se hace patente allí donde cae bajo amenaza.⁶³⁸ Del mismo modo, Benjamin señala en el ensayo sobre la fotografía, a propósito de sus manifestaciones más tempranas, que en ellas «los extremos se tocan: la técnica más exacta puede conferir a sus productos un valor mágico que una imagen pintada ya nunca tendrá para nosotros»,⁶³⁹ valor mágico que en el primer capítulo habíamos identificado con el aura.⁶⁴⁰ Si bien éste es un fenómeno técnicamente condicionado, en ningún caso «es el simple producto de una cámara primitiva. Más bien ocurre que en esos primeros tiempos el objeto y la técnica se corresponden tan exactamente como divergen en el siguiente período de decadencia»,⁶⁴¹ divergencia que conduce a «simular el aura por medio de todos los artificios del retoque»⁶⁴² y que no hace sino acentuar de manera retrospectiva la cualidad aurática de las primeras imágenes fotográficas. A partir de lo anterior, se comprende por qué el descubrimiento de lo auténtico se da en forma privilegiada en las épocas en decadencia: ellas encarnan ese «instante del peligro» en el que es posible «aferrar una imagen del pasado»⁶⁴³ en la que la prehistoria y la posthistoria se tensan para ofrecer, al mismo tiempo, «la imagen del mundo».⁶⁴⁴

⁶³⁷ Véase *ibid.*, p. 54n.

⁶³⁸ «El aura», dice Georges Didi-Huberman, «hace sistema con su propia decadencia». *Ante el tiempo*, *op. cit.*, p. 348.

⁶³⁹ Walter Benjamin, «Pequeña historia de la fotografía», *op. cit.*, p. 26.

⁶⁴⁰ Véase *supra*, apartado I.2, p. 39.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 37.

⁶⁴² *Idem.*

⁶⁴³ Walter Benjamin, «Sobre el concepto de historia», *op. cit.*, p. 42.

⁶⁴⁴ Walter Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*, *op. cit.*, p. 245.

IV.5. Del *punctum* a la imagen pensativa

Queda pues por esclarecer de qué manera estas propuestas pueden operar actualmente en el campo de las imágenes del arte. Para ello, puede resultar instructivo explorar la noción de «imagen pensativa», tal como Jacques Rancière la define en el ensayo que lleva ese mismo nombre.⁶⁴⁵ Se trata de un concepto paradójico. Primero, porque la pensatividad es un atributo que pareciera corresponder más a las personas que a las imágenes: «[s]e supone que una imagen no piensa», dice Rancière, sino que «es solamente objeto de pensamiento».⁶⁴⁶ Segundo, porque en su referencia al individuo, se asume que la pensatividad pertenece al orden de la contemplación pasiva de los propios pensamientos –esto es, al ensimismamiento–. Si es posible hablar de una imagen pensativa, ella será

una imagen que contiene el pensamiento no pensado, un pensamiento que no puede asignarse a la intención de aquel que lo ha producido y que hace efecto sobre aquel que la ve sin que él la ligue a un objeto determinado.⁶⁴⁷

Esta cualidad oscilante propia de la imagen pensativa abriría en ella una zona de indeterminación entre lo pasivo y lo activo, que para Rancière se corresponde con una indeterminación entre dos tipos de imágenes –«la imagen como doble de una cosa y la imagen concebida como operación de un arte»⁶⁴⁸–, que encontraría su tensión ejemplar en el debate provocado por la irrupción de la fotografía en el campo del arte. Este debate es polarizado por Rancière a partir de Baudelaire, para quien la fotografía «amenazaba con suplantar la potencia de la imaginación creadora y de la invención artística»,⁶⁴⁹ y de Benjamin, para quien la fotografía era una imagen «que existía solamente por las relaciones que ella mantenía ya sea con otras imágenes o bien con

⁶⁴⁵ Jacques Rancière, «La imagen pensativa», en *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Manantial, 2010), pp. 105-127.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 105.

⁶⁴⁷ *Idem.* Traducción modificada.

⁶⁴⁸ *Idem.*

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 106.

textos»,⁶⁵⁰ esto es, por la función política que podía desempeñar en la medida que se sustrajera al imperativo de lo creativo para plegarse a una vocación constructiva «que no busca el encanto y la sugestión, sino el experimento y la didáctica».⁶⁵¹ Ambos pronósticos se ven desmentidos por el estatuto propiamente artístico que la fotografía ha adquirido finalmente, y que se verifica en el hecho de que, actualmente, ella entre en el museo como lo haría una pintura y que se exhiba en el formato tradicional del cuadro. «Esos modos de exposición», acusa Rancière, «tienden a hacer de la fotografía el vector de una identificación renovada entre la imagen como operación del arte y la imagen como producción de una representación»,⁶⁵² identificación que clausuraría esa zona de indeterminación de la que emerge la fuerza pensativa de la imagen. En otras palabras, para Rancière la fotografía sólo puede volverse pensativa en la medida que se resiste a su anexión definitiva respecto del arte. El modelo de esta resistencia sería el *punctum* barthesiano.

La pesquisa que Roland Barthes emprende en *La cámara lúcida* tiene un carácter ontológico: quiere averiguar lo que la fotografía es «“en sí”, qué rasgo esencial la distinguía de la comunidad de las imágenes».⁶⁵³ Como adelantáramos en una nota, esta pesquisa reconoce de entrada que una aproximación a lo que la fotografía es «en sí» no puede articularse a partir de los procedimientos de clasificación habituales: su esencia se sustrae a toda taxonomía, a toda circunscripción en un *corpus* definido por un rasgo que sería común a todas las fotografías, para insistir en su «contingencia soberana»,⁶⁵⁴ esto es, el hecho de que se pueda «hablar de una foto», pero no «de la Fotografía».⁶⁵⁵ Si hay algo, dice Barthes, que efectivamente pueda constatarse como propio de la fotografía, es su dependencia respecto del referente, dependencia que no es la misma que opera en las artes representativas (no

⁶⁵⁰ Idem.

⁶⁵¹ Walter Benjamin, «Pequeña historia de la fotografía», *op. cit.*, p. 51.

⁶⁵² Jacques Rancière, «La imagen pensativa», *op. cit.*, p. 107.

⁶⁵³ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, *op. cit.*, p. 27.

⁶⁵⁴ Ibid., p. 28.

⁶⁵⁵ Ibid., p. 29. Cursivas en el original.

es algo a lo que la imagen artística *remite*), sino que designa más bien una adherencia constitutiva entre lo que la fotografía es en cuanto objeto y lo que ella da a ver.⁶⁵⁶

Como sea, la irreductibilidad de la fotografía impone un desafío a nivel epistemológico: ella hace emerger un malestar respecto del discurso, que se revela de entrada incapaz de abordarla de manera concluyente. Este malestar es lo que lleva a Barthes a optar por una posición de «resistencia furibunda a todo sistema reductor»:

Pues cada vez que, habiendo recurrido de algún modo a uno de ellos [los discursos de la sociología, de la semiología o del psicoanálisis], sentía un lenguaje hacerse consistente y de este modo deslizar hacia la reducción y la reprimenda, lo abandonaba poco a poco y buscaba otra dirección: me ponía a hablar de otro modo.⁶⁵⁷

Esta toma de posición, análoga por cierto a la del mismo Benjamin, lo lleva a preguntarse si, para hablar de la fotografía, no sería necesario fundar una nueva ciencia, ya no universal sino singular, que haría entrar al sujeto-espectador⁶⁵⁸ como mediador de ese saber.

A partir de lo anterior, Barthes decide reorganizar su análisis a partir del efecto que producen en él ciertas fotografías. Este efecto no refiere a un mero «interés» por los objetos que en ellas aparecen o por las técnicas empleadas por el fotógrafo –en nada concierne todo eso a la emoción que le despiertan tales fotografías–, sino a lo que en ellas lo hace «vibrar». En esta sacudida, una fotografía se destaca del continuo indiferenciado: alcanza a quien la mira y es simultáneamente alcanzada por él. Esta atracción es una «*animación*», una invitación a la «aventura»: «Tal foto me adviene», sentencia Barthes, «tal otra no».⁶⁵⁹ La fotografía se revela entonces como una cuestión de afectos, una intuición respecto de lo que en ella habría de «patético» y que no

⁶⁵⁶ «Llamo “referente fotográfico” no a la cosa *facultativamente* real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa *necesariamente* real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía». *Ibid.*, p. 120. Cursivas en el original.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁶⁵⁸ Barthes descompone la práctica fotográfica en tres momentos o intenciones: la del *Operator*, que es propia del fotógrafo, la del *Spectator*, que atañe a quien mira una fotografía, y la del *Spectrum*, que corresponde al referente fotografiado. Con la peculiar honestidad que guía su pesquisa, Barthes reconoce su incapacidad de hablar de la fotografía como productor, para enfocarse en las experiencias «del sujeto mirado y [...] del sujeto mirante», y particularmente en esta última. Véase *op. cit.*, pp. 35-37.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 49.

puede abordarse como un tema, «sino como una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso».⁶⁶⁰

Entonces, dice Barthes, ella existe. Su existencia está determinada por «la copresencia de dos elementos discontinuos, heterogéneos»,⁶⁶¹ uno de magnitud extensiva y otro de cualidad intensiva. El primero corresponde al campo de la cultura como saber general y su interés radica en su carácter informativo. Barthes lo llama «*studium*», término latino que refiere a un gusto o una dedicación general en la que la emoción «es impulsada racionalmente por una cultura moral y política»,⁶⁶² es decir, por una conciencia más o menos familiarizada con aquello que se muestra. El segundo elemento es el «*punctum*» que, escandiendo el *studium*, emerge de la fotografía «como una flecha» para alcanzar al espectador antes de que éste pueda integrarlo a su análisis discursivo.⁶⁶³

En la medida que pertenece al campo de la cultura, el *studium* es objeto de una comprensión que se produce en tanto el espectador es capaz de reconocer «las intenciones del fotógrafo»,⁶⁶⁴ empatizar con ellas como si fueran las propias, tomar una posición respecto a su crítica moral o política. En este sentido, la efectividad de la fotografía depende para Barthes de su poder de choque, que «(muy distinto del *punctum*) no consiste tanto en traumatizar como en revelar lo que tan bien escondido estaba que hasta el propio actor lo ignoraba o no tenía conciencia de ello».⁶⁶⁵ Por eso el fotógrafo debe sorprender, ya sea mediante la rareza del referente, el gesto oportuno, la proeza, la explotación de la técnica o el hallazgo. Pero, al mismo tiempo, debe matizar esta sorpresa, de modo tal que su intención no se revele en estado puro, pues «la foto cuyo sentido [...] es demasiado impresivo es rápidamente apartada; se la

⁶⁶⁰ Ibid., p. 52.

⁶⁶¹ Ibid., p. 54.

⁶⁶² Ibid., p. 57.

⁶⁶³ «...*punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza)». Ibid., p. 59. Cursivas en el original.

⁶⁶⁴ Ibid., p. 60.

⁶⁶⁵ Ibid., p. 66.

consume estéticamente, y no políticamente». ⁶⁶⁶ Con todo, una fotografía en la que el *studium* no esté atravesado por el *punctum* será, dice Barthes, «unaria»: «transforma enfáticamente la “realidad” sin desdoblarla, sin hacerla vacilar». ⁶⁶⁷

¿Qué es, pues, el *punctum*? En principio es un detalle. La dificultad para definirlo radica, en parte, en que escapa a la operación del fotógrafo: no ha sido puesto por él de manera intencional ni depende de su habilidad, por lo que se sustrae al campo de la cultura como «un contrato firmado entre creadores y consumidores». ⁶⁶⁸ No es, entonces, algo que esté codificado en la imagen y que sea en ese sentido objeto de interpretación. ⁶⁶⁹ Tampoco es algo que se extraiga mediante el análisis; más bien, su reconocimiento es cosa del recuerdo. En efecto, Barthes señala que en algunos casos el *punctum* de una fotografía sólo se capta en la rememoración, donde ya no hay una exigencia por describir lo que se ve de manera exhaustiva, sino que lo visto retorna con otra intensidad –y pulsa, quizás, otros afectos–. En este sentido, «por incisivo que fuese, el *punctum* podía conformarse con cierta *latencia*». ⁶⁷⁰

En la segunda parte del libro, que se ofrece como palinodia de la primera, lo que guía la pesquisa ya no es el afecto placentero que produce la fotografía en el espectador, sino su relación con el amor y la muerte: el duelo. En este sentido, Barthes se pregunta si existe una fotografía en la que pueda reconocer la figura del ser amado y perdido –la madre, en este caso–, ya no en sus rasgos parciales sino en su totalidad. Esa imagen corresponde a la Fotografía del Invernadero, en la que el autor reencuentra a su madre retratada de niña y que viene a certificar la posibilidad de una «*ciencia imposible del ser único*». ⁶⁷¹ Ella se funda, a su vez, en lo que Barthes llama el

⁶⁶⁶ Ibid., pp. 69-70.

⁶⁶⁷ Ibid., p. 76.

⁶⁶⁸ Ibid., p. 60. El *punctum*, prosigue Barthes, «es un suplemento: es lo que añadido a la foto y *que sin embargo está ya en ella*». Ibid., p. 94. *Cursivas en el original.*

⁶⁶⁹ Ante el *punctum*, dice Barthes, «soy un salvaje [...]; olvido todo saber, toda cultura, me abstengo de heredar otra mirada». Ibid., p. 88.

⁶⁷⁰ Ibid., p. 93. Yo subrayo.

⁶⁷¹ Ibid., p. 113. *Cursivas en el original.*

noema de la fotografía –«*Esto-ha-sido*»–, que hace de ella «literalmente una emanación de lo real». ⁶⁷²

A partir de lo anterior, la fotografía no tendría una función rememorativa, no produciría en el sujeto la restitución de lo que el tiempo o la distancia han abolido, sino que se limitaría a certificar una presencia. Si bien ella «no dice (forzosamente) *lo que ya no es*, sino tan sólo y sin duda alguna *lo que ha sido*», ⁶⁷³ es también indudable que ella instala la pregunta por la muerte. Y es de esta pregunta que emerge otro *punctum*, que ya no es el detalle formal que despunta en la imagen fotográfica, sino «el Tiempo, [...] el desgarrador énfasis del noema “esto-ha-sido”, su representación pura». ⁶⁷⁴ Ante la fotografía que Alexander Gardner tomara en 1865 a Lewis Payne, condenado a muerte por intentar asesinar al Secretario de Estado norteamericano, Barthes constata lo siguiente:

La foto es bella, el muchacho también lo es: esto es el *studium*. Pero el *punctum* es: *va a morir*. Yo leo al mismo tiempo: esto será y esto ha sido; observo horrorizado un futuro anterior en el que lo que se ventila es la muerte. Dándome el pasado absoluto de la pose [...], la fotografía me expresa la muerte en futuro. Lo más punzante es el descubrimiento de esta equivalencia. [...] me estremezco [...] a causa de *una catástrofe que ya ha tenido lugar*. Tanto si el sujeto ha muerto como si no, toda fotografía es siempre esta catástrofe. ⁶⁷⁵

A la luz de esta constatación, la «*ciencia imposible del ser único*», que persigue una identidad entre el modelo y la imagen que de él se nos ofrece, vuelve a foja cero. La profundidad que Barthes intuía en ella se allana «a causa de su fuerza de evidencia», esto es, el hecho de que no podamos ver en ella más que lo que ella da a ver, «el objeto [que] se entrega en bloque» a la mirada y cuya observación prolongada «no [...] enseña nada». ⁶⁷⁶

⁶⁷² Ibid., p. 126. Cursivas en el original.

⁶⁷³ Ibid., p. 132. Cursivas en el original.

⁶⁷⁴ Ibid., p. 146.

⁶⁷⁵ Ibid., pp. 146-147. Cursivas en el original.

⁶⁷⁶ Ibid., p. 161.

Una vez más, comenzamos. Si la fotografía es un certificado de presencia, entonces aquello que en ella se da a ver puede reencontrarse «en esencia, “tal como él mismo”, más allá de un simple parecido, civil o hereditario». Lo que permite tal identificación, dice Barthes, «es el *aire*»,⁶⁷⁷ que no tiene aquí un sentido figurado sino plenamente material: es aquello que anima al cuerpo y que le proporciona «el suplemento inflexible de la identidad».⁶⁷⁸ Ese aire –aquí Barthes empieza a sonar como Benjamin, a quien por cierto no ha referido una sola vez– sólo es reconocible en la mirada del sujeto, en virtud de la que «la Fotografía tiene el poder –que va perdiendo cada vez más, al ser juzgada ordinariamente la pose central como arcaica– de mirarme *directamente a los ojos*».⁶⁷⁹ La mirada fotográfica tendría la cualidad de «mirar sin ver», como si en ella la atención se disociara de la percepción: «ahorrándose la visión, la mirada parece estar retenida por algo interior».⁶⁸⁰ En eso consistiría su «pensatividad».⁶⁸¹

Para Rancière, la oposición entre *studium* y *punctum* es problemática, en la medida que «[h]ace de la fotografía un traslado [...] al sujeto que mira de la cualidad sensible única de la cosa o del ser fotografiado».⁶⁸² Esta identificación de lo que la fotografía es con lo que la mirada proyecta sobre ella (y que excluye de entrada la intención del fotógrafo) propone «cierta visión del afecto fotográfico» caracterizada por una sustracción a sus determinaciones culturales. Sin embargo, la cultura no se sustrae por entero: el *punctum* persiste, como demostrará Rancière, en el ámbito del saber. La prueba de ello reside en las fotografías que Barthes emplea para probar su teoría: «lo que nos dice que ve, bajo el título de *punctum*, pertenece a la misma lógica que el *studium* que nos dice que no ve».⁶⁸³ Así, por ejemplo, en el caso de la fotografía de los niños retrasados, los detalles en los que Barthes repara como índices del

⁶⁷⁷ Ibid., p. 162. Cursivas en el original.

⁶⁷⁸ Ibid., p. 163.

⁶⁷⁹ Ibid., p. 167. Cursivas en el original.

⁶⁸⁰ Ibid., p. 168.

⁶⁸¹ Idem.

⁶⁸² Jacques Rancière, «La imagen pensativa», *op. cit.*, p. 108. Similar objeción plantea Philippe Dubois, al señalar que Barthes «adopta una actitud exclusivamente subjetiva con una pretensión ontológica». *El acto fotográfico y otros ensayos* (Buenos Aires: La Marca, 2015), p. 69.

⁶⁸³ Ibid., p. 109.

punctum, se recortan como tales en función de un saber que los ha detectado. Al identificar el cuello de la camisa del chico con un «cuello a lo Danton»⁶⁸⁴ –lo que para un espectador cualquiera no es del todo evidente–, delata una permeabilidad entre *studium* y *punctum*, que remite en último término a la muerte evocada por el decapitado.

La teoría del *punctum* quiere afirmar la resistente singularidad de la imagen. Pero finalmente vuelve a dejar caer esa especificidad al identificar la producción y el efecto de la imagen fotográfica con la manera en que la muerte o los muertos nos tocan.⁶⁸⁵

La misma permeabilidad afecta a la fotografía del condenado Lewis Payne. Lo que para Barthes constituye su *punctum* –el presagio de muerte que no sólo se cierne sobre el referente sino que se traslada también al espectador– no es algo que esté dado en la fotografía, sino que supone un conocimiento ajeno a lo que ella estrictamente muestra. «Para hacer coincidir el efecto de la foto con el afecto de la muerte, Barthes ha debido operar un cortocircuito entre el saber histórico del sujeto representado y la textura material de la fotografía».⁶⁸⁶ Este cortocircuito pasa por una conformidad de la fotografía con la *imago* latina, cuya función, señala Rancière, era asegurar «la presencia del muerto, la presencia del ancestro entre los vivos»,⁶⁸⁷ pero que carece de actualidad en una época en que las imágenes ya no son experimentadas como tales, sino como objetos estéticos. Por ello, Barthes

debe transformar la efigie del ancestro en *punctum* de la muerte, es decir, en afecto producido directamente sobre nosotros por el cuerpo de aquel que ha estado frente al objetivo, que ya no lo está y de quien la fijación en la imagen significa la captura de la muerte sobre el que está vivo.⁶⁸⁸

Este gesto antropológico escamotea la verdadera pensatividad de la imagen, que para Rancière residiría en una trenza de indeterminaciones: la composición de la imagen,

⁶⁸⁴ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, *op. cit.*, p. 88.

⁶⁸⁵ Jacques Rancière, «La imagen pensativa», *op. cit.*, pp. 109-110.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, pp. 110-111.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 111.

⁶⁸⁸ *Idem.*

cuya evocación pictórica no sabemos si responde a una decisión estética o al azar fotográfico; la temporalidad oscilante de la imagen, que cruza la textura ajada del pasado con la contemporaneidad de la pose y del atuendo del modelo; la opacidad del personaje, cuya mirada no trasunta ni los motivos de su atentado ni las emociones de su muerte inminente.

La pensatividad de la fotografía [...] podría ser caracterizada como efecto de la circulación, entre el sujeto, el fotógrafo y nosotros, de lo intencional y de lo no intencional, de lo sabido y de lo no sabido, de lo expresado y de lo inexpressado, de lo presente y de lo pasado.⁶⁸⁹

De este modo, la fotografía, ya sea que ella pertenezca o no al arte, pondría en tensión dos funciones de la imagen: «una caracterización social y una indeterminación estética».⁶⁹⁰ Rancière testea esta oscilación en una fotografía de Rineke Dijkstra, titulada «Kolobrzeg, Polonia, 26 de julio de 1992», que previamente le ha servido para mostrar de qué manera la fotografía acabó eludiendo los pronósticos de Baudelaire y de Benjamin para constituirse como una práctica artística por derecho propio, que no es sólo una técnica de reproducción de la pintura sino que «adopta el formato del cuadro y mima su modo de presencia».⁶⁹¹ La fotografía en cuestión pertenece a las *Beach Series*, un conjunto de retratos realizado por Dijkstra en el curso de cuatro años, durante los que recorrió diversas playas (desde Ucrania a los Estados Unidos), fotografiando adolescentes en sus trajes de baño, recortados contra el difuso horizonte de un mar incierto. Por una parte, dice Rancière, estas fotografías hacen el inventario de «individuos que representan identidades en transición, entre dos edades, estatutos sociales y modos de vida».⁶⁹² Pero por otro, «nos imponen presencias brutas», cuya intención e interioridad se sustraen a la mirada inquisidora del saber.

⁶⁸⁹ Ibid., p. 112.

⁶⁹⁰ Idem.

⁶⁹¹ Ibid., p. 106.

⁶⁹² Ibid., p. 113.

Nos hallamos pues ante ellos en la misma posición que ante esas pinturas del pasado que nos representan a nobles florentinos o venecianos de quienes ya no sabemos quiénes eran ni qué pensamiento habitaba la mirada captada por el pintor.⁶⁹³

Eso que aparece no puede leerse a partir del *studium*, pero tampoco es el «aire» que Barthes definía como aquella «expresión de la verdad» que confería a la imagen «el suplemento inflexible de la identidad».⁶⁹⁴ Lo que el espectador percibe en la imagen es un «parecido desapropiado», que «no nos remite a ningún ser real con el cual podamos comparar la imagen», sino a «un ser cualquiera, cuya identidad carece de importancia, y que escamotea sus pensamientos al ofrecer su rostro».⁶⁹⁵

Un segundo ejemplo de la oscilación entre caracterización social e indeterminación estética es la fotografía de Walker Evans «*Kitchen Wall in Bud Field's House*», de 1936. Inscrita en un proyecto social impulsado por la *Farm Security Administration* que se proponía inventariar las condiciones de vida de los campesinos pobres de Alabama durante la década de 1930, esta fotografía exhibe una tensión que no es el efecto del «trabajo del tiempo que transforma los testimonios de la sociedad en obras de arte», sino que «se encuentra ya inscrita en el corazón de la imagen».⁶⁹⁶ En ella, «[l]os elementos señaléticos de la miseria componen al mismo tiempo un cierto decorado de arte»⁶⁹⁷ cuyo agenciamiento no puede atribuirse *con certeza* a una intencionalidad de los campesinos o del fotógrafo, como tampoco al mero azar de su disposición en el lugar o de su encuadre casual. La tensión de la imagen es el efecto de un trabajo de indiferenciación que el artista opera sobre su tema y que consiste no en sublimarlo sino en neutralizarlo, despojándolo de sus «propiedades de identificación social»⁶⁹⁸ e invisibilizando al mismo tiempo la operación de este despojo. En este

⁶⁹³ Idem. Previamente, ha dicho de estas fotografías que ellas «representa[n] a individuos de edad incierta [...], unos seres cualquiera, poco expresivos, pero dotados por eso mismo de una cierta distancia, de un cierto misterio, parecido al de los retratos que pueblan los museos, esos retratos de personajes antaño representativos y devenidos, para nosotros, en anónimos». *Ibid.*, p. 107.

⁶⁹⁴ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, *op. cit.*, p. 163.

⁶⁹⁵ Jacques Rancière, «La imagen pensativa», *op. cit.*, p. 113.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 114.

⁶⁹⁷ Idem.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 116.

sentido, la pensatividad estaría marcada por la «suspensión de una actividad»,⁶⁹⁹ cuya formulación ejemplar encuentra Rancière en el análisis que Wincklemann hace del *Torso de Belvedere*:

ese torso era para él el de un Hércules en reposo, un Hércules pensando serenamente en sus hazañas pasadas, pero cuyo pensamiento mismo se expresaba por entero en los pliegues de la espalda y del vientre donde los músculos se cuelan los unos con los otros como las olas se elevan y vuelven a caer. La actividad ha devenido pensamiento, pero el pensamiento en sí ha pasado a un movimiento inmóvil, semejante a la radical indiferencia de las olas en el mar.⁷⁰⁰

Esta relación que Wincklemann establece entre el pensamiento y las olas no es analógica. No se inscribe en lo que Rancière llama un «régimen representativo de la expresión», en el que la imagen, en tanto complemento de la acción, podía ser bien «la representación directa de un pensamiento o de un sentimiento», bien «la figura poética que sustituye una expresión por otra para aumentar su potencia».⁷⁰¹ Más bien, sería propia de un «régimen estético», en el que la imagen se sustrae a la lógica de la acción, desfondando la homogeneidad que faculta la analogía e introduciendo de este modo un concepto nuevo de figura. Ésta no se articularía en la sustitución de una expresión por otra, sino en la imbricación de ⁷⁰² y que constituye, nuevamente, su pensatividad.

De este modo, la pensatividad adquiere para Rancière un signo positivo: ya no es, dice, «el aura ni el *punctum* de la aparición única»,⁷⁰³ sino que estaría marcada por «la contaminación de dos artes, de dos maneras de “hacer ver”»,⁷⁰⁴ que coexisten en la imagen desbaratando el principio jerárquico que plegaría una a la otra. Si hay un principio en la imagen pensativa, éste sería el de una suspensión⁷⁰⁵ que desactiva las

⁶⁹⁹ Ibid., p. 117.

⁷⁰⁰ Idem.

⁷⁰¹ Idem.

⁷⁰² Ibid., p. 118.

⁷⁰³ Ibid., pp. 118-119.

⁷⁰⁴ Ibid., pp. 120-121.

⁷⁰⁵ Esta cuestión es abordada por Rancière a partir del concepto de «juego» en Schiller y su sistematización en la experiencia estética kantiana, que estaría caracterizada por «una doble

condiciones ordinarias de legibilidad de la imagen –esto es, su identificación ontológica con un estilo, un género, un arte que prefigurarían de entrada lo que ella es–, abriéndola de este modo a múltiples permeabilidades que tensan lo literario y lo pictórico, lo pictórico y lo fotográfico, lo fotográfico y lo literario. «La pensatividad de la imagen», concluye Rancière, «es entonces la *presencia latente* de un régimen de expresión dentro de otro». ⁷⁰⁶

Ella se ofrece de manera singular en lo que el mismo Rancière ha llamado, en otra parte, «la imagen metamórfica». ⁷⁰⁷ En ella, «las operaciones y los productos del arte» son indisociables de «las formas de circulación de la imagería social y mercantil y de las operaciones de interpretación de esta imagería», ⁷⁰⁸ cuya negociación constante supone una «crítica de las imágenes» que «ya no está encuadrada ni por una historia autónoma de las formas ni tampoco por una historia de los gestos transformadores del mundo», ⁷⁰⁹ sino que «se propone desplazar las figuras de la imagería alterando lo que las sustenta, colocándolas en otros dispositivos de visión, puntuándolas o contándolas de otra manera». ⁷¹⁰ En este sentido,

suspensión: una suspensión del poder cognitivo del entendimiento que determina los datos sensibles según sus categorías; y una suspensión correlativa del poder de la sensibilidad que impone objetos de deseo», de modo tal que el «“libre juego” de las facultades –intelectual y sensible– no es solamente una actividad sin objeto, es una actividad equivalente a una inactividad». «Políticas de la estética», en *El malestar en la estética* (Buenos Aires: Capital intelectual, 2011), p. 41.

⁷⁰⁶ Jacques Rancière, «La imagen pensativa», *op. cit.*, p. 121. Yo subrayo.

⁷⁰⁷ Jacques Rancière, «El destino de las imágenes», en *El destino de las imágenes* (Buenos Aires: Prometeo, 2011), p. 44.

⁷⁰⁸ Idem. Tal imagería cobra forma en el siglo XIX y corresponde a una «imagería colectiva, dentro de la cual se desarrollaron las formas de un arte consagrado a un conjunto de funciones a la vez dispersas y complementarias: dar a los miembros de una “sociedad” con referencias inciertas los medios de verse a sí mismos y de divertirse bajo la forma de tipos definidos; constituir, alrededor de los productos comerciales, un abanico de palabras e imágenes que los hacen deseables; armar, gracias a las prensas mecánicas y al nuevo proceso de la litografía, una enciclopedia del patrimonio humano común: formas de vida lejanas, obras de arte, conocimientos vulgarizados». *Ibid.*, p. 36. Esto sería, según Rancière, lo que elide el *punctum* barthesiano en su sustracción –voluntariosa, pero inconsistente– a las determinaciones de la cultura.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 44.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 47.

[l]a tarea del arte consiste entonces en jugar con la ambigüedad de las semejanzas y la inestabilidad de las diferencias, operar una redistribución local, un reordenamiento singular de las imágenes en circulación.⁷¹¹

Para Rancière, esto es lo que haría Jean-Luc Godard en *Histoire(s) du Cinéma*, cuya pensatividad reside no sólo en el momento de suspensión de lo que la imagen es, sino en su capacidad de organizar un encadenamiento, de «detonar otra historia», esto es, de «escribir de múltiples maneras la historia del siglo en virtud del doble poder de cada imagen: el de condensar una multiplicidad de gestos significativos de una época y el de asociarse con todas las imágenes dotadas del mismo poder».⁷¹²

IV.6. La imagen latente

Ahora bien, resulta notorio que para precisar el concepto de pensatividad, Rancière utilice una figura similar a la que Barthes emplea para reformular el *punctum* en su dimensión memoriosa. Esa figura es la de lo latente.⁷¹³ No se trata de una coincidencia de las traducciones, sino que también en los originales franceses concuerda la expresión: «tout immédiat, tout incisif qu'il fût, le *punctum* pouvait s'accomoder d'une certaine latence»,⁷¹⁴ dice Barthes; «La pensivité de l'image, c'est alors la présence latente d'un régime d'expression dans un autre»,⁷¹⁵ señala Rancière. La figura incorpora en sí misma una cierta temporalidad que el mismo Benjamin asociaba tanto a la memoria como a la «historicidad específica» de la obra de arte. En cuanto a lo

⁷¹¹ Ibid., p. 44.

⁷¹² Jacques Rancière, «La imagen pensativa», *op. cit.*, p. 125.

⁷¹³ Conviene precisar de una vez que la latencia a la que me refiero aquí no corresponde meramente a un *contenido oculto* que se opondría a un *contenido manifiesto* al modo de «niveles» de sentido excluyentes o incompatibles entre sí, sino a un estado de *suspensión y diferimiento* de lo que Benjamin llama la «historicidad específica» de la obra de arte, cuya reactivación pasa por un trabajo de interpretación que atiende expresamente a aquellos elementos que, estando siempre presentes, han sido no obstante obliterados por las anteojerías disciplinares. En este sentido, un ejercicio ejemplar es el que Georges Didi-Huberman emprende en torno a la pintura de Fra Angelico, al poner de relieve aquellas zonas de la imagen que, no pudiendo ser inmediatamente traducidas conceptualmente, han sido eludidas por el análisis historiográfico tradicional. Véase Georges Didi-Huberman, *Ante la imagen*, *op. cit.*, pp. 21-71; y Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, *op. cit.*, pp. 11-26.

⁷¹⁴ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie* (Paris: Gallimard, 1980), p. 88.

⁷¹⁵ Jacques Rancière, «L'image pensive», en *Le spectateur émancipé* (Paris: La fabrique, 2008), p. 132.

primero, señalábamos en el capítulo inicial de esta tesis cómo las figuras de la estrella y la semilla, que Benjamin emplea respectivamente en «Sobre algunos temas en Baudelaire» y en «El narrador», operaban como metáforas ya sea del deseo cumplido como corona de la experiencia o de la secreta persistencia de la narración en el tiempo. Ambas hacen eco, a su vez, de la definición paradigmática del aura como manifestación de una lejanía, en el sentido que una viene a consumir el deseo tempranamente formulado, mientras que la otra despliega el fruto largamente custodiado, remitiendo a un tiempo pasado que es así actualizado en el presente. Lo que se consume y lo que se despliega no es otra cosa que la experiencia sedimentada en el deseo y en la narración, siendo particularmente en esta última un trabajo de rememoración el que permite que lo narrado se constituya propiamente como tal.

Este trabajo de rememoración, que en el caso de «El narrador» está íntimamente vinculado con una comunicabilidad de la experiencia que depende tanto del «don de narrar» como del «don de estar a la escucha»,⁷¹⁶ supone una forma particular de atención. En el ensayo sobre Leskov, ésta se articula como «un estado de relajación espiritual»⁷¹⁷ –el aburrimiento–, que se alcanza en el ritmo continuo del trabajo artesanal y mediante el que el oyente se dispone a la asimilación de las experiencias que el narrador comunica, pudiendo a su vez volver a narrarlas. De este modo, la narración nunca cobra una forma definitiva; encomendada a la memoria, ella «emerge de la estratificación de múltiples relatos sucesivos» que coexisten de manera latente, superponiéndose como «capas delgadas y transparentes».⁷¹⁸

En el caso del ensayo sobre Baudelaire, la forma particular de atención que atañe a la rememoración es la «perceptibilidad», que supone una reciprocidad en el juego de miradas que se articula entre el hombre y la naturaleza, y mediante la que éste «obtiene, en su plenitud, la experiencia del aura».⁷¹⁹ En este régimen de percepción encuentran su suelo fértil las correspondencias como dechados de la

⁷¹⁶ Walter Benjamin, *El narrador*, *op. cit.*, p. 70.

⁷¹⁷ *Idem.*

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 73.

⁷¹⁹ Walter Benjamin, «Sobre algunos temas en Baudelaire», *op. cit.*, p. 50.

experiencia cultural. Ellas son detonadas por un elemento sensible cuyo reconocimiento fugaz «adormece profundamente la conciencia del transcurso del tiempo»,⁷²⁰ activando lo que Benjamin *vía* Proust llama memoria involuntaria. Dicha memoria realiza distintas operaciones. Como producto, ella «conserva las huellas de la situación en la que fue creada».⁷²¹ Como experiencia, es capaz de hacer coincidir «ciertos contenidos del pasado individual [...] con elementos del pasado colectivo».⁷²² Como procedimiento, ella remonta el tiempo y hace aflorar sus imágenes. Todas estas operaciones se fundan en una temporalidad latente, un tiempo que no es el tiempo histórico, lineal e indolente, sino uno en el que anidan otros tiempos, conteniéndolos y desplegándolos en la rememoración que los hace perceptibles.

En el caso de la «historicidad específica» que Benjamin atribuye a la obra de arte, esta latencia se expresa en las relaciones que el intérprete debe articular entre ellas, eludiendo las taxonomías habituales (forma, contenido, estilo, género, entre otras), para enfocarse en lo que Didi-Huberman llama los «*diferenciales de tiempo* que operan en cada imagen».⁷²³ En este sentido, una historia del arte por venir exigiría una temporalidad ya no concebida en términos lineales –esto es, en términos del vector de progreso que organizaría el despliegue de una serie de obras a partir de un elemento común, haciendo de cada una de ellas un estadio específico en el proceso de consumación de este elemento–, sino disruptivos –esto es, en términos de los tiempos heterogéneos que se trenzan en cada obra y que trenzan las obras entre sí–. De allí que la tarea del intérprete tenga que ver más con la memoria como operación que hace tambalear el tiempo histórico, que con un pasado cerrado en sí mismo y por ello disponible como objeto de análisis. Esta operación memoriosa pesquiza en la obra de arte los síntomas de una conjunción entre dos temporalidades heterogéneas cuya relación no es puramente indicial (no se trata de detectar en la imagen del presente la

⁷²⁰ Ibid., p. 45.

⁷²¹ Ibid., p. 12.

⁷²² Idem.

⁷²³ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, *op. cit.*, p. 20. *Cursivas* en el original.

huella del pasado), sino que se manifiesta como una latencia en la que ambas temporalidades se hallan sobredeterminadas.

Ante una imagen –tan antigua como sea–, el presente no cesa jamás de reconfigurarse por poco que el desasimiento de la mirada no haya cedido del todo el lugar a la costumbre infatuada del «especialista». Ante una imagen –tan reciente, tan contemporánea como sea– el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión.⁷²⁴

La imagen como construcción de la memoria remite a la analogía propuesta por Benjamin en el citado «Excavar y recordar», según la que el verdadero recuerdo no es solamente el objeto recordado, sino también la crónica de su elaboración, de modo tal que ambos constituyen un todo inescindible que pone de relieve las condiciones en las que el objeto adviene a su legibilidad. La misma lógica subyace a la analogía de la historia del arte como historia de las profecías que Benjamin elabora en una variante del ensayo sobre la reproductibilidad técnica, y que señala que «cada época tiene una posibilidad nueva, pero no transmisible por herencia [*unvererbbar*], que le es propia, de interpretar las profecías que el arte de las épocas anteriores hacía sobre ella».⁷²⁵ En este sentido, la historia del arte por venir entronca con el concepto de una «genuina tradición» que se sustrae a la lógica del legado para fundarse en «la representación del *discontinuum*»,⁷²⁶ de modo tal que la historicidad de la obra de arte no puede ser determinada exclusivamente en virtud del contexto sincrónico de su producción, sino por el trabajo de legibilidad que cada época efectúa sobre ella. A esto mismo se refiere Benjamin cuando apunta que las «obras integran su pre–historia junto a su post–historia; y una post–historia en virtud de la cual su pre–historia se vuelve cognoscible en tanto implicada en un cambio constante»,⁷²⁷ y que su efecto «se basa en el encuentro no sólo con ella, sino también en la historia que la ha hecho llegar a

⁷²⁴ Ibid., p. 12.

⁷²⁵ «Paralipómenos y variantes a la versión definitiva [de La obra de arte...]», *op. cit.*, p. 208.

⁷²⁶ Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso*, *op. cit.*, p. 71.

⁷²⁷ Walter Benjamin, «Eduard Fuchs...», *op. cit.*, p. 71.

nuestros días». ⁷²⁸ Interpretar las profecías latentes en una obra de arte es entonces pesquisar aquella «supervivencia [...] cuyos pulsos se hacen sentir en el presente». ⁷²⁹

A partir de lo anterior, la pensatividad de la imagen no estaría dada solamente por «la *presencia latente* de un régimen de expresión dentro de otro» ⁷³⁰ cuyas operaciones estéticas resultan mutuamente suspendidas, sino también por una sobredeterminación temporal que hace advenir la «historicidad específica» de la obra de arte a sus condiciones propicias de legibilidad en una época determinada. Esto es lo que Didi-Huberman llama «visualidad aurática», recogiendo la formulación benjaminiana del aura como el conjunto de imágenes que la memoria involuntaria imanta a un objeto sensible. ⁷³¹ En este sentido, una obra de arte sería pensativa en la medida que despliega

más allá de su propia visibilidad, lo que debemos denominar sus *imágenes*, sus imágenes en constelaciones o en nubes, que se nos imponen como otras tantas figuras asociadas que surgen, se acercan y se alejan para poetizar, labrar, abrir tanto su aspecto como su significación... ⁷³²

Lo que está a la base de la reflexión de Didi-Huberman es la capacidad que tendría esta «visualidad aurática» de convocar y conjugar distintas temporalidades en un mismo objeto, esto es, de imantar un enjambre de representaciones en torno a un objeto sensible, abriendo «tanto su aspecto como su significación», mediante una operación memoriosa que desfonda el curso de la historia como serie de hechos organizados en un eje pasado-futuro, y que permite repensar la historia en términos imaginables. ⁷³³ La imagen así concebida, remite a aquella «constelación saturada de tensiones» en la que «el pensar se detiene súbitamente» y «se cristaliza [...] como

⁷²⁸ Idem.

⁷²⁹ Ibid., p. 72.

⁷³⁰ Jacques Rancière, «La imagen pensativa», *op. cit.*, p. 121. Yo subrayo.

⁷³¹ Véase Walter Benjamin, «Sobre algunos temas en Baudelaire», *op. cit.*, p. 48.

⁷³² Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos...*, *op. cit.*, p. 95. Cursivas en el original.

⁷³³ Véase «Fragmentos sobre teoría del conocimiento y teoría del progreso», *op. cit.*, p. 96, donde Benjamin se refiere a la naturaleza imaginal de la relación entre lo sido y el ahora. Más adelante, señala: «La historia se descompone en imágenes, no en historias». Ibid., p. 117.

mónada».⁷³⁴ Es en esta suspensión que despunta la imagen latente: una constelación de imágenes heterogéneas no sólo en virtud de sus determinaciones expresivas, sino especialmente de sus sobredeterminaciones temporales.⁷³⁵

La expresión «imagen latente» ha sido trabajada por Philippe Dubois como estadio de la elaboración de la imagen fotográfica y como dispositivo psíquico. En cuanto a lo primero, Dubois señala que «la fotografía [es] una representación siempre *en retraso*, diferida», y que esa «distancia temporal corresponde al proceso técnico del revelado, que necesariamente está inscrito en la duración, con sus fases sucesivas obligatorias que van de la imagen latente a la revelada y luego a la imagen fijada».⁷³⁶ Por una parte, este estado de latencia concentra todas las vacilaciones en torno a la correspondencia entre la imagen que hemos creído tomar y aquella que aparece en el proceso de revelado: en ella «nacen todas las ficciones y surgen todos los espectros. El sujeto que posa está obsesionado por todos los fantasmas de una presencia en sí misma incierta, flotante, todavía virtual».⁷³⁷ Por otro, abre un tiempo emparentado con la experiencia de la espera:

⁷³⁴ Walter Benjamin, «Sobre el concepto de historia», *op. cit.*, p. 51.

⁷³⁵ Este concepto de imagen latente es ciertamente deudor de lo que Benjamin llama «imagen dialéctica». Como señalé en el segundo capítulo de esta tesis, la visualidad aurática en la que las latencias se despliegan está íntimamente ligada a una temporalidad dialéctica, cuyo sello distintivo es la capacidad de recoger productivamente las contradicciones que articulan una imagen histórica determinada, y cuyo poder, si tal cosa puede decirse, radica en su capacidad de asignar al pasado una cualidad profética. Es en este sentido que Benjamin define al historiador como un «profeta vuelto hacia atrás» («Apuntes sobre el concepto de historia», en *La dialéctica en suspenso*, *op. cit.*, p. 66), es decir, que «le vuelve las espaldas a su propio tiempo» para centrar sus esfuerzos en aquellas «generaciones humanas anteriores que desaparecen cada vez más profundamente en el pretérito» (Idem.). En sintonía con lo anterior, Benjamin citará a Monglond para referirse a aquellos agentes reveladores que el futuro posee para «hacer que la imagen salga a la luz con todos los detalles» (Ibid., p. 67). Esto no quiere decir que las imágenes aparezcan como *realmente* han sido en el pasado, sino que «vienen a ser legibles en una época determinada» con la que entran en sincronía. En esta línea, «[la] imagen es dialéctica en suspenso» en la medida en que expone una tensión constitutiva entre pasado y presente, sin reducirla a una síntesis inteligible, sino preservando su fecunda polarización. Como señala Ansgar Hillach, «[l]a imagen dialéctica es [...] antes que nada una imagen en la que la dialéctica se encuentra suspendida de manera inestable». («Imagen dialéctica», en Michael Opitz y Ermudt Wizisla, eds., *Conceptos de Walter Benjamin*, *op. cit.*, p. 655.) Atendiendo a estas consideraciones, el concepto de «imagen latente» aquí propuesto puede pensarse como una *declinación* del de «imagen dialéctica», en el sentido que si ésta toca a la historia *en general*, aquélla remite a la historia del arte *en particular*.

⁷³⁶ Philippe Dubois, *El acto fotográfico y otros ensayos*, *op. cit.*, p. 109.

⁷³⁷ Ibid., p. 230. Roland Barthes ya tomaba noticia de esta obsesión, cuando señalaba que el acto de posar supone transformarse por adelantado en imagen: «Posando ante el objetivo (quiero decir: siendo

la desfloración de lo real se ha efectuado, el asunto está encajonado, está *ahí*, captado, registrado, puesto en la memoria, pero al mismo tiempo no está todavía *verdaderamente ahí*, visible, manifiesto para el ojo. Estamos en un latido del tiempo y nada puede hacerse. Y mientras estemos en ese intervalo (más o menos delicioso), todas las dudas están permitidas, todas las vacilaciones, y las ilusiones, las esperanzas, las creencias, las ficciones. La imagen, todavía *virtual*, fantasma de imagen, no deja de correr todos los riesgos, todos los sueños.⁷³⁸

En segunda instancia, Dubois amplía la operatividad de la imagen latente en la fotografía al campo de la memoria, mediante una analogía entre el aparato psíquico y el procedimiento arqueológico, cuyos términos Benjamin ya había ensayado en «Excavar y recordar». En este sentido, Dubois recurrirá a la curiosa metáfora de Roma como *Ruina* y como *Ciudad Eterna*, empleada por Freud para abordar el problema de «la conservación en el interior de lo psíquico».⁷³⁹ Tal problema supone que «el olvido, habitual en nosotros, [no] implica una destrucción de la huella mnémica»,⁷⁴⁰ de modo tal que «en la vida anímica no puede sepultarse nada de lo que una vez se formó, que todo se conserva de algún modo y puede ser traído a la luz de nuevo en circunstancias apropiadas».⁷⁴¹ A partir de lo anterior, Freud se pregunta qué edificaciones hallaría «en la Roma actual, un visitante a quien imaginamos provisto de los conocimientos históricos y topográficos más completos»,⁷⁴² y cómo lo que todavía existe puede *coexistir* con sus ruinas y vestigios. Lo que aparece, dice Dubois, es un «objeto paradójico», una «figura insostenible»: «acumulación de capas históricas,

consciente de posar, incluso de forma fugaz), yo no arriesgo tanto (al menos por ahora). Sin duda, mi existencia la extraigo metafóricamente del fotógrafo. Pero por más que esta dependencia sea imaginaria (y de lo más puro de lo Imaginario), la vivo la con angustia de una filiación incierta: una imagen –mi imagen– va a nacer: ¿me parirán como un individuo antipático o como un “buen tipo”?». *La cámara lúcida, op. cit.*, p. 38.

⁷³⁸ Ibid., p. 297. Cursivas en el original.

⁷³⁹ Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, en *Obras Completas*, vol. 21 (Buenos Aires: Amorrortu, 1992), p. 69.

⁷⁴⁰ Idem.

⁷⁴¹ Ibid., p. 70. Esta premisa recuerda a la figura benjaminiana del cronista, «que detalla los acontecimientos sin discernir entre grandes y pequeños, [y que] tiene en cuenta la verdad de que nada de lo que alguna vez aconteció puede darse por perdido para la historia». *La dialéctica en suspenso, op. cit.*, p. 49.

⁷⁴² Sigmund Freud, *El malestar en la cultura, op. cit.*, p. 70.

sedimentación, estratificación; todos los tiempos de la historia superpuestos en un solo y mismo lugar, pero siempre en forma de fragmentos, más o menos destruidos, arruinados, incompletos».⁷⁴³

Si, por el contrario, adoptáramos «el supuesto fantástico de que Roma no sea morada de seres humanos, sino un ser psíquico cuyo pasado fuera igualmente extenso y rico, un ser en que no se hubiera sepultado nada de lo que una vez se produjo, en que junto a la última fase evolutiva pervivieran todas las anteriores»,⁷⁴⁴ nos encontraríamos con una Roma en la que

sobre el Palatino se levantarían todavía los palacios imperiales y el *Septizonium* de Séptimo Severo seguiría coronando las viejas alturas [...]. Pero todavía más: en el sitio donde se halla el Palazzo Caffarelli seguiría encontrándose, sin que hiciera falta remover ese edificio, el templo de Júpiter capitolino [...]. Donde ahora está el Coliseo podríamos admirar también la desaparecida *domus aurea*, de Nerón [...]. Y para producir una u otra de estas visiones, acaso bastaría con que el observador variara la dirección de su mirada o su perspectiva. Es evidente que no tiene sentido seguir urdiendo esta fantasía; nos lleva a lo irrepresentable, y aun a lo absurdo. Si queremos figurarnos espacialmente la sucesión histórica, sólo lo conseguiremos por medio de una contigüidad en el espacio; un mismo espacio no puede llenarse doblemente. Nuestro intento parece ser un juego ocioso; su única justificación es que nos muestra cuán lejos estamos de dominar las peculiaridades de la vida anímica mediante una figuración intuible.⁷⁴⁵

A partir de lo anterior, Dubois señala que la encarnación de la fantasía de Freud requeriría «un dispositivo de topografía visual [...] que precisamente permite actualizar dicha virtualidad: una *máquina-palimpsesto*»⁷⁴⁶ capaz de articular el entramado psíquico que aloja las huellas mnémicas sepultadas en el inconsciente. Tal dispositivo sería fotográfico.

⁷⁴³ Philippe Dubois, *El acto fotográfico y otros ensayos*, op. cit., p. 303.

⁷⁴⁴ Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, op. cit., pp. 70-71.

⁷⁴⁵ Ibid., p. 71.

⁷⁴⁶ Philippe Dubois, *El acto fotográfico y otros ensayos*, op. cit., p. 304.

Todas las virtualidades están registradas, pero las actualizaciones en la conciencia, las revelaciones, se hacen de manera puntual, según mil procedimientos, que son como otros tantos filtros (actos fallidos, sueños, lapsus, fantasías, asociaciones, proyecciones, etc.). El analista, como el arqueólogo, está ahí para favorecer la emergencia, cavar, raspar, hurgar, poner de manifiesto, revelar. El analista-arqueólogo es el que hace al fotógrafo, que hace pasar las imágenes latentes al estado de imágenes manifiestas, pudiendo éstas ser imágenes (o recuerdos) encubridoras, imágenes desplazadas, transferidas, condensadas, manipuladas por todas las formas de la dinámica psíquica.⁷⁴⁷

Trasladado al problema de la interpretación en la historia del arte, el concepto de «imagen latente» supondría no sólo una temporalidad definida por la suspensión y el diferimiento, sino también por el momento de su reactivación en el trabajo del intérprete. Según Benjamin, este trabajo se hace posible en virtud de una «facultad mimética», que dota al individuo de la «capacidad de producir semejanzas» no sensibles.⁷⁴⁸ Tales semejanzas pueden percibirse de manera consciente o inconsciente, siendo estas últimas mucho más numerosas que las primeras, «como el colosal bloque submarino del iceberg en comparación con la pequeña punta que se puede ver sobresalir sobre el agua».⁷⁴⁹ Lo que en ellas se advierte son «correspondencias mágicas», como aquellas que establece la astrología, fundada en la creencia de que «los procesos del cielo eran imitables por las gentes de antaño [...], y que esta concreta imitabilidad contenía la indicación de gestionar una semejanza existente»⁷⁵⁰ entre los astros y los hombres. Sin embargo, ellas son cada vez menos frecuentes para la «percepción del ser humano moderno», en la medida que la facultad mimética se halla en «creciente decrepitud».⁷⁵¹ La producción o percepción de semejanzas, señala Benjamin,

⁷⁴⁷ Ibid., pp. 305-306.

⁷⁴⁸ Walter Benjamin, «Doctrina de lo semejante», en *Obras II/1, op. cit.*, p. 208.

⁷⁴⁹ Ibid., p. 209.

⁷⁵⁰ Idem.

⁷⁵¹ Idem.

va ligada en cada caso a un chispazo. Pasa en seguida, aunque tal vez se pueda volver a obtener, pero, propiamente, es cosa que no se puede retener, al contrario de otras percepciones. La semejanza se ofrece con ello a la vista con idéntica fugacidad que una constelación astral. Así, la percepción de semejanzas parece ir ligada a un momento temporal, que es como adición de un tercer elemento; algo parecido a lo que experimenta el astrólogo en la conjunción de dos astros que es preciso captar en el instante.⁷⁵²

Para Benjamin, la expresión más acabada de la semejanza inmaterial se halla en el lenguaje, cuyo carácter mimético deriva de su origen onomatopéyico. Por ello es posible que palabras tan disímiles signifiquen, en distintos idiomas, una misma cosa. Esto es extensible también a la escritura, en el sentido que tampoco en ella las relaciones entre las letras y su significado son directas –ni mucho menos convencionales–, sino todo lo contrario: «la semejanza no sensorial es aquello que funda la conexión no sólo entre lo dicho y lo que quería decirse, sino también entre lo escrito y lo que quería decirse, así como entre lo dicho y lo que se ha escrito. Y, en cada caso, de una manera completamente nueva, originaria e inderivable».⁷⁵³ Lenguaje y escritura, señala Benjamin, se convierten en «un archivo no sensorial de semejanzas»,⁷⁵⁴ de correspondencias que ya no se producen como relaciones directas, sino que vinculan a las cosas «en sus esencias, en las sustancias más fugaces y sutiles, en fin, *en sus aromas*».⁷⁵⁵

De este modo, la «imagen latente» emerge como correspondencia productiva, facultada por una perceptibilidad que se abre al reconocimiento de semejanzas –ciertamente fugaces–, pero no por ello menos susceptibles de transformar la experiencia y trastocar el curso lineal de la historia. Esto es posible porque, a la luz de las correspondencias baudelairianas (cuyas huellas olfateamos en la cita precedente), la experiencia histórica es rearticulada en una temporalidad impura, en la que el

⁷⁵² Ibid., p. 210.

⁷⁵³ Ibid., p. 211.

⁷⁵⁴ Idem.

⁷⁵⁵ Ibid., p. 212. Yo subrayo.

pasado individual hace sistema con el pasado colectivo –figurado aquí como archivo de semejanzas inmateriales–. Como señala Federico Galende,

semejanza inmaterial e instante de legibilidad resplandecen en la intermitencia de un único rasgo, pero esto no quiere decir que este rasgo sea más una unidad que una diferencia irremontable e intangible: la emergencia de la luz estelar incluye –en su resplandor– al lector de la imagen. «Constelación» y «legibilidad», en otras palabras, son una conexión y no una relación que responda a uno de los polos.⁷⁵⁶

A ello apunta Benjamin cuando se refiere a la historia del arte como historia de las profecías que el intérprete debe pesquisar a partir de aquellas latencias suspendidas y diferidas que se activan en cada época que advierte en ellas el ahora de su cognoscibilidad. Advertir una imagen latente sería propio de una visualidad aurática, capaz de calibrar la historicidad específica de las obras de arte para reconfigurarlas en una genuina tradición, cuya mutabilidad se revela en cada movimiento interpretativo, y que suministra a la experiencia de las imágenes nuevas condiciones de posibilidad.

⁷⁵⁶ Federico Galende, *Walter Benjamin y la destrucción* (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2009), p. 63.

Conclusión

Resulta por lo menos paradójico pretender elaborar alguna *conclusión* en torno al concepto de aura, cuando lo que de ella se ha dicho en esta tesis se funda justamente en su carácter polimorfo, sobredeterminado y evanescente. La paradoja se intensifica en la medida que no es sino en el momento de concluir que es realmente posible decir algo sobre el aura: como fenómeno «en trance de desaparición», su elucidación será siempre retrospectiva. Con todo, quisiera creer que esta tesis ha demostrado, a partir de los textos que configuran la constelación del aura, al menos dos cosas. Primero, que el aura no es una cualidad constitutiva de la obra de arte, sino un régimen de percepción en el que nos relacionamos con sus imágenes. En este sentido, el aura no es algo que se pierda por mero efecto de la reproducción técnica, sino una forma de experiencia que se desvanece en la medida que tales medios de reproducción transforman la estructura de la percepción en la que ella puede desplegarse. Segundo, que una consideración adecuada de lo que está en juego en la evanescencia del aura no puede fundarse únicamente en atención a sus formulaciones en el ensayo sobre la reproductibilidad técnica, a la luz de las que ella adquiere un ascendente retrógrado o reaccionario, sino que es necesario calibrarla en relación a lo que Benjamin tematiza en numerosos ensayos como una crisis general de la experiencia.

A partir de lo anterior, he propuesto que la noción de aura puede ser pensada como una «estructura epistemológica» que habilita condiciones específicas de visibilidad y experiencia del mundo, donde la memoria juega un rol fundamental en tanto *medio* en el que las imágenes del pasado hacen sistema con las del presente. En este sentido, el aura se constituye como un modelo de experiencia que, conjugando distintas temporalidades, puede dismantelar el curso lineal de la historia en el que la obra de arte se halla confinada a una existencia pretérita, administrable como parte del «patrimonio cultural» y cuyo valor está enteramente supeditado a la efectividad póstuma que le confieren las lógicas de la tradición como herencia.

Así planteado el problema, esta tesis se ha dedicado a pesquisar en el pensamiento de Benjamin los lineamientos para una refundación de la historia del arte, preocupación que el mismo filósofo anticipa tempranamente en una misiva a Florens Christian Rang, donde señala con pesar que la historia del arte se ha dedicado exclusivamente a hacer el inventario de los parentescos y las influencias, descuidando lo que llama la «historicidad específica» de la obra de arte. En este sentido, la articulación de la historia del arte en torno a un paradigma biológico –en el que las obras comparecen en función de su desarrollo, madurez y muerte–, debe ser reformulado en términos de la interpretación de su singularidad, que sería el producto de las temporalidades heterogéneas que se encuentran tramadas en ella, de modo tal que la interpretación se daría la tarea de exponer productivamente estas temporalidades, estableciendo relaciones entre objetos aparentemente atemporales, pero no por ello carentes de relevancia histórica.

La propuesta de Benjamin implica entonces renunciar al supuesto de un tiempo lineal en el que el pasado es algo dado de antemano –y de antemano clausurado–, para abrazar la dimensión memoriosa de la historia, en la que la experiencia del aura, como intuición de una secreta correspondencia entre el presente y una vida anterior, ocupa un lugar privilegiado. De igual modo, en esta renuncia se halla implícita una crítica de la tradición en su sentido lato, esto es, como instrumento ideológico que prescribe los modos en los que el pasado determina la experiencia del presente, que se expresa como herencia o legado, y que tiene en la noción de «patrimonio cultural» su mecánica ejemplar. A esta forma de tradición hemos opuesto la idea benjaminiana de una «genuina tradición», que hace de la discontinuidad su fundamento y en cuyas intermitencias el pasado puede afluir a la memoria no como un acontecimiento «fijado con exactitud en el recuerdo», sino como una imagen que hace síntoma con la experiencia del presente.

De este modo, lo que Benjamin llama la «testificación histórica» de la obra de arte ha sido pensada en esta tesis no solamente en virtud de la época a la que ella *pertenece* –la data y condiciones de su producción–, sino atendiendo especialmente al

trabajo de legibilidad que cada época futura efectúa sobre ella. Éste encuentra su expresión en la figura de la historia del arte como una «historia de las profecías», que hace del arte algo que no puede transmitirse por herencia, sino que debe ser abordado a partir de la interpretación como técnica de desciframiento que identifica el grado óptimo de madurez de una obra en función de determinadas transformaciones sociales o descubrimientos mecánicos. Tal grado de madurez es lo que define sus condiciones propicias de legibilidad, lo que Benjamin llama también «el ahora de la cognoscibilidad».

Lo anterior supone que una obra no es una unidad de sentido clausurada, sino que se encuentra en un proceso de constante mutación que le impide ser fijada de manera definitiva en el tiempo. De aquí se desprende otro lineamiento para la elaboración de un modelo heterodoxo de la historia del arte, y que puede plantearse como sigue: en tanto una obra de arte no tiene un lugar fijo en la historia, la *actitud* del intérprete no puede ser meramente contemplativa, sino dinámica. La *inquietud* de la obra exige del historiador una *inquietud* similar, que lo lleva también –y necesariamente– a cuestionar las premisas que sustentan el discurso del conocimiento. En lo que aquí nos convoca, tales premisas se articulan en torno a lo que Georges Didi-Huberman identifica como el «tono de certeza» que moldea el discurso de la historia del arte, una especie de superioridad que ella se arrojaría en virtud de su experticia para identificar y traducir «todos los conceptos en imágenes, todas las imágenes en conceptos», y que acaba por hacer de la historia del arte un saber administrativo, que sólo pesquisa en sus objetos lo que ella puede, *a ciencia cierta*, conocer. Desmarcarse de tales premisas sólo sería posible mediante el reconocimiento de que las obras de arte no están hechas a la medida de un solo saber: ellas demandan el desfundamiento de las disciplinas, esto es, su permeabilidad a otros saberes e intuiciones que permitan aferrarlas en su heterogeneidad constitutiva. Como señala Benjamin, citando a Benedetto Croce, las obras de arte son «todas originales y ninguna traducible en otra», y reclaman por ello la elaboración de un método que se corresponda con su singularidad.

Siguiendo estas consideraciones, una historia del arte por venir daría cuenta de los modos en los que cada obra de arte despliega su «historicidad específica». En este contexto, el trabajo del historiador consistiría en ofrecer interpretaciones «que siempre son únicas», sustrayéndose al ideal de un pasado clausurado en sí mismo para privilegiar el modo en que las obras emergen de la historia, arrastrándola hasta nosotros. Su labor será similar a la del narrador, que sumerge los acontecimientos en su propia experiencia para luego recuperarlos en una forma original, o del arqueólogo, para el que el objeto exhumado es inseparable del proceso mismo de excavación. En todos estos casos, la interpretación está vinculada a una experiencia peculiar del tiempo, que calibra el objeto junto a los sedimentos que en él se encuentran alojados, y que constituye lo que en esta tesis he llamado una «imagen latente», esto es, una imagen en la que un pasado suspendido y diferido es activado por un presente rememorador, transformándose ambos sincrónicamente.

Por una parte, la imagen latente hace eco de la expresión homónima empleada por Philippe Dubois para designar tanto la imagen fotográfica fantasma que luego será revelada y fijada, como la huella mnémica que pervive de manera simultánea con todas las anteriores. Por otra, se emparenta con la pensatividad de la imagen tal como la elaboran Jacques Rancière y Roland Barthes, recogiendo del primero la cualidad metamórfica de las imágenes y del segundo su dimensión memoriosa. En este sentido, lo que propuse es que si las imágenes tienen efectivamente el poder de «detonar otra historia», ello no se debe solamente a la capacidad que tienen de suspender sus operaciones mutuas para permitir una «contaminación» entre diversos regímenes expresivos, sino sobre todo a la capacidad de imantarse unas con otras en la memoria, de tramar sus «*diferenciales de tiempo*» y hacer tambalear el tiempo lineal e indolente de la historia. Finalmente, la imagen latente se vincula con la experiencia aurática en todas sus modulaciones: no sólo remite a la «irrepetible aparición de una lejanía» como trama espacio-temporal que configura la imagen, sino también a aquella «perceptibilidad» que permite al individuo dotar a su objeto con la capacidad de alzar los ojos. De igual modo, ella está marcada por ese «lugar inaparente» en el que la

mirada pesquiza los signos proféticos de un futuro retrospectivo, y en ella se traman memoriosamente todas las imágenes que constituyen el aura de un objeto sensible.

La imagen latente viene entonces a designar aquellas correspondencias y semejanzas que se establecen entre tiempos heterogéneos. Interpretarlas supone no sólo reconfigurar la historia del arte a partir de sus experiencias singulares, sino también articular la tradición como lugar en el que las obras advienen a su propia legibilidad.

Esta tarea fue abordada señeramente por Aby Warburg (1866–1929), historiador del arte alemán cuyas investigaciones vinieron a perturbar una disciplina que hasta entonces se regía por los cánones más o menos estables de la estilística y el formalismo. El trabajo de Warburg se orientó mayoritariamente a exponer las sobrevivencias paganas que daban forma al Renacimiento florentino, lo que supuso por una parte dismantelar la idea winckelmanniana de una Antigüedad clásica caracterizada por los atributos de «noble sencillez y [...] serena grandeza» y, por otra, reconfigurar las fuentes originarias del Renacimiento –tanto aquellas empleadas explícitamente por los artistas como aquellas que, de manera no intencional, influyeron en la sensibilidad de la época–. Para ello, Warburg desarrolló un método que se basaba en una comprensión de la historia del arte como «ciencia de la cultura», desplazamiento que ya había sido iniciado por Jacob Burckhardt, pero que Warburg supo implementar de manera ejemplar. Por supuesto, no se trataba simplemente de un retoque nominal; la concepción de una ciencia de la cultura ampliaba necesariamente los límites de una disciplina acostumbrada no sólo a trabajar con «obras» en el sentido tradicional del término, sino también a abordarlas a partir de categorías y nociones como forma, contenido, intención, estilo e influencia –las que ciertamente remiten a aquellas categorías despreciadas por Benjamin en su carta a Florens Christian Rang–. La ciencia de la cultura perfilada por Warburg puso sobre la mesa un conjunto ilimitado de materiales heterodoxos cuya aparente insignificancia los había relegado históricamente a una posición auxiliar. En este sentido, el historiador podía ahora echar mano de todo el ámbito de la cultura visual y material

de una época, y no sólo de aquellos objetos que habían alcanzado el estatuto de obras de arte. De este modo, hallamos en los escritos de Warburg referencias a materiales y teorías provenientes no sólo del arte y la historia, sino también de la filosofía, la antropología, la magia, la religión, la astrología y un largo etcétera.

Las relaciones entre Warburg y Benjamin han sido reseñadas con extensión y minuciosidad relativas. En primer término, habría que señalar el conocimiento que Benjamin tenía respecto de la obra de Warburg y su «círculo» (a la sazón, Erwin Panofsky, Fritz Saxl y Raymond Klibansky). En efecto, el *Origen del drama barroco alemán* hace referencia al estudio de Warburg «Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero», así como al estudio de Panofsky y Saxl sobre la melancolía en el Renacimiento. En una carta enviada en 1926 a Hugo von Hofmannsthal, Benjamin expresa su intención de entrar en contacto con estos investigadores, entre los que esperaba encontrar sensibilidades afines. Si bien el mismo Warburg había adquirido un ejemplar del libro de Benjamin (publicado por Rowolth en 1928) para su biblioteca, no hay indicios concretos de un intercambio epistolar o personal entre ambos. Matthew Rampley, autor de *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*,⁷⁵⁷ ha perfilado numerosos cruces que pueden establecerse entre las obras y métodos de ambos, siguiendo principalmente el hilo conductor de lo mimético como impulso primitivo cuyo resurgimiento juega un rol fundamental tanto en el Renacimiento como en la modernidad. José Francisco Yvars ha subrayado la ambivalencia que tanto Benjamin como Warburg expresaron respecto a la modernidad en términos de progreso, así como las circunstancias biográficas que distanciaron a uno y otro del ámbito académico (en el caso de Benjamin, el rechazo de su tesis de habilitación y el posterior desarrollo de una «carrera» como crítico literario; en el caso de Warburg, la decisión de renunciar a los deberes mercantiles aparejados a su primogenitura a cambio del establecimiento de un fondo monetario que le permitiera adquirir todos los libros que considerase necesarios para el desarrollo de su labor investigativa, los que le

⁷⁵⁷ Wiesbaden: Harassowitz Verlag, 2000.

permitieron levantar primero una biblioteca inaudita y luego el instituto que lleva su nombre).⁷⁵⁸ Más recientemente, Adriana Valdés ha hecho notar hasta qué punto las obras de Benjamin y Warburg pueden leerse en términos de una «problematización del tiempo cronológico»⁷⁵⁹ cuyos efectos se constatan precisamente en el ámbito de la imagen, en la medida que ella sería «lo que rompe el continuum, [...] lo que introduce el otro aspecto del tiempo».⁷⁶⁰ En este sentido, Valdés propone calibrar la imagen como motor del pensamiento filosófico, por sobre la primacía que el «concepto» tiene en esas lides. Para ello, recurre a la fascinación que ejercieron ciertas imágenes en Warburg y Benjamin. En el caso del primero, Valdés señala de qué manera la figura de la ninfa se constituye como portadora de una energía dionisiaca que interrumpe intempestivamente la aparente quietud del mundo renacentista. En el caso del segundo, repara en cómo el encuentro con *Melencolia I* de Durero y el *Angelus Novus* de Klee «produjo [...] una impresión intensa, primero; luego, un largo período de latencia, en que el recuerdo de la imagen fue haciéndose camino en su reflexión»⁷⁶¹:

Como la ninfa para Warburg, estos ángeles provocaban en Benjamin una especie de incubación de sus imágenes de pensamiento «que culminaba en el análisis de la imagen, tomando en cuenta sobre todo la constelación de las tensiones históricas y sociales que se entrecruzaban en ella [...] hasta el punto que la observación de imágenes en la imaginación actúa como latencia de la imagen dialéctica».⁷⁶²

Además de lo señalado, una investigación futura acerca de las afinidades entre Benjamin y Warburg habría de tomar en consideración los dinamismos que uno y otro advierten entre la pre-historia de las imágenes del arte y su post-historia, esto es, de qué manera la imagen se constituye como una especie de organismo viviente cuyo

⁷⁵⁸ Véase José Francisco Yvars, *Imágenes cifradas. La biblioteca magnética de Aby Warburg*. (Madrid: Elba, 2010), pp. 14-21.

⁷⁵⁹ Adriana Valdés, *De ángeles y ninfas. Conjeturas sobre la imagen en Warburg y Benjamin*. (Santiago de Chile: Orjikh, 2012), pp. 19ss.

⁷⁶⁰ Ibid., p. 22.

⁷⁶¹ Ibid., p. 27. Yo subrayo.

⁷⁶² Ibid., p. 28. La cita entrecomillada es de Sigrid Weigel, «Les chefs-d'œuvre inconnus dans la galerie d'images de Walter Benjamin. Sur l'importance de l'art pour l'épistémologie benjaminienne», en *Images Re-vues*, Hors-série 2 / 2010, <http://imagesrevues.revues.org/431>. Yo subrayo.

contenido está determinado tanto por sus condiciones de producción como por sus contextos de recepción, y en qué medida estos dinamismos dan cuenta de la naturaleza anacrónica del tiempo histórico. De igual modo, la propuesta benjaminiana de considerar la historia del arte como una historia de profecías podría examinarse en relación a la obsesión de Warburg con la repetición altamente significativa de ciertos motivos iconográficos en la historia de la visualidad. Finalmente, el concepto de «imagen latente» tendría que calibrarse con la noción warburguiana de sobrevivencia [«Nachleben»], que ya no remitiría solamente a los motivos paganos que reemergen en el arte renacentista, sino que abarcaría todas las formas pre-históricas o animistas que perviven en la modernidad. De este modo, se configura un horizonte posible para proseguir en el mediano plazo los avances alcanzados en esta tesis.

Bibliografía

Obras de Walter Benjamin

Walter Benjamin (1995). *Haschisch*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.

Walter Benjamin (2007). «El origen del Trauerspiel alemán», en *Obras I/1*. Madrid: Abada.

Walter Benjamin (2007). «Hacia la imagen de Proust», en *Obras II/1*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada.

Walter Benjamin (2007). «Experiencia», en *Obras II/1*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada.

Walter Benjamin (2007). «Sobre el programa de la filosofía venidera», en *Obras II/1*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada.

Walter Benjamin (2007). «Doctrina de lo semejante», en *Obras II/1*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada.

Walter Benjamin (2007). «El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea», en *Obras II/1*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada.

Walter Benjamin (2008). *El narrador*. Trad. Pablo Oyarzun. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Walter Benjamin (2008). «Pequeña historia de la fotografía», en *Sobre la fotografía*. Trad. José Muñoz Millanes. Valencia: Pre-textos.

Walter Benjamin (2009). «Eduard Fuchs, coleccionista e historiador», en *Obras II/2*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada

Walter Benjamin (2009). *La dialéctica en suspenso*. Trad. Pablo Oyarzun. Santiago de Chile: ARCIS-LOM.

- Walter Benjamin (2010). *Libro de los Pasajes*. Ed. Rolf Tiedemann. Trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Akal.
- Walter Benjamin (2010). «Sobre algunos temas en Baudelaire», en *Ensayos escogidos*. Trad. H. A. Murena. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Walter Benjamin (2010). «Excavar y recordar», en *Obras IV/1*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada.
- Walter Benjamin (2011). *Écrits autobiographiques*. Trad. Christophe Jouanlanne et Jean-Francois Poirier. Paris: Gallimard.
- Walter Benjamin (2012). «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Obras I/2*. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.). Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada.
- Walter Benjamin (2012). «Parque Central», en *Obras I/2*. Ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada.
- Walter Benjamin (2012). *Escritos franceses*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu.
- Walter Benjamin (2013). «Sobre algunos temas en Baudelaire», en *El París de Baudelaire*. Trad. Mariana Dimópulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Bibliografía General

- Theodor Adorno (1969). «Caracterización de Walter Benjamin», en *Crítica cultural y sociedad*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel.
- Theodor Adorno (1999). «Introduction aux *Écrits*», en *Sur Walter Benjamin*. Trad. Christophe David. Paris: Gallimard.
- Theodor Adorno (1999). «Sur Walter Benjamin», en *Sur Walter Benjamin*. Trad. Christophe David. Paris: Gallimard.

- Theodor Adorno (2004). *Teoría estética*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal.
- Giorgio Agamben (2013) «Introduction», en Walter Benjamin. *Baudelaire*. Giorgio Agamben, Barbara Chitussi et Clemens-Carl Härle (eds.). Trad. Patrick Charbonneau. Paris: La Fabrique.
- Hannah Arendt (1968). «Walter Benjamin», en *Walter Benjamin; Bertolt Brecht; Hermann Broch; Rosa Luxemburgo*. Trad. Luis Izquierdo. Madrid: Anagrama.
- Hannah Arendt (2016). «La tradición y la época moderna», en *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Trad. Ana Poljak. Buenos Aires: Ariel.
- Roland Barthes (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard.
- Roland Barthes (2016). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Buenos Aires: Paidós.
- Marc Berdet (2014). *Walter Benjamin. La passion dialectique*. Paris: Armand Colin.
- Otto Bollnow (2001). *Introducción a la filosofía del conocimiento*. Trad. Willy Kemp. Buenos Aires: Amorrortu.
- André Breton (2003). *Manifestes du surrealisme*. Paris: Gallimard.
- Susan Buck-Morss (2001). *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Trad. Nora Rabotnikof Maskivker. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Peter Bürger (2009). *Teoría de la vanguardia*. Trad. Tomás Bartoletti. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Diarmuid Costello (2011). «Aura, rostro, fotografía: releer a Benjamin hoy», en Alejandra Uslenghi (ed.), *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Trad. Silvia Villegas. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Georges Didi-Huberman (2001). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial.

- Georges Didi-Huberman (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Trad. Juana Calatrava. Madrid: Abada.
- Georges Didi-Huberman (2010). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Trad. Françoise Mallier. Murcia: CENDEAC.
- Georges Didi-Huberman (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad. Óscar Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Philippe Dubois (2015). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires: La Marca.
- Terry Eagleton (1998). *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*. Trad. Julia García Lenberg. Madrid: Cátedra.
- Peter Fenves (2005). «Is There an Answer to the Aestheticization of the Political? Some Remarks on a Passage in Benjamin's "Work of Art" Essay», en Dag Petersson and Erik Steinskog (eds.), *Actualities of Aura. Twelve Studies of Walter Benjamin*. Svanesund: Nordic Summer University Press.
- Vilém Flusser (2016). «Una nueva facultad imaginativa», en Breno Onetto (ed.), *Vilém Flusser y la cultura de la imagen. Textos escogidos*. Trad. Breno Onetto. Valdivia: Ediciones de la Universidad Austral de Chile.
- Sigmund Freud (1992). *El malestar en la cultura*, en *Obras Completas*, vol. 21. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu.
- Josef Fürnkäs (2014). «Aura», en Michel Opitz y Erdmut Wizisla (eds.), *Conceptos de Walter Benjamin*. Trad. Tatiana Schaedler y Martín Azar. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Hans-Georg Gadamer (1977). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca: Sígueme.
- Federico Galende (2009). *Walter Benjamin y la destrucción*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

- Alexander García Düttmann (2000). «Tradition and Destruction», en Andrew Benjamin and Peter Osborne (eds.), *Walter Benjamin's Philosophy. Destruction & Experience*. Manchester: Clinamen Press.
- Rodolphe Gasché (2000). «Objective Diversions. On Some Kantian Themes in Benjamin's "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction"», en Andrew Benjamin and Peter Osborne (eds.), *Walter Benjamin's Philosophy. Destruction & Experience*. Manchester: Clinamen Press.
- Miriam Bratu Hansen, «Benjamin's Aura», *Critical Inquiry*, Vol. 34, N°2 (Winter 2008), pp. 337-338.
- Ansgar Hillach (2014). «Imagen dialéctica», en Michael Opitz y Erdmut Wizisla (eds.), *Conceptos de Walter Benjamin*. Trad. Francisco Manuel García Chicote. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Martin Jay (2008). «La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva», en *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*. Trad. Silvia Fehrmann. Santiago de Chile: UDP.
- Martin Jay (2008). «Canciones de experiencia: Reflexiones sobre el debate acerca de la Historia Cotidiana», en *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*. Trad. Fernando Pérez Villalón. Santiago de Chile: UDP.
- Emmanuel Kant (1991). *Crítica de la faculta de juzgar*. Trad. Pablo Oyarzun. Caracas: Monte Ávila.
- Pablo Oyarzún (2008), «Introducción», en Walter Benjamin, *El narrador*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Pablo Oyarzún (2009). «Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad», en Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso*. Trad. Pablo Oyarzun. Santiago de Chile: ARCIS-LOM.
- Catherine Perret (2007). *Walter Benjamin sans destin*. Paris: La Lettre Volée, 2007

- Donald Preziosi (2009). «Art as History», en Donald Preziosi (ed.), *The Art of Art History. A Critical Anthology*. New York: Oxford University Press.
- Matthew Rampley (2000). *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*. Wiesbaden: Harassowitz Verlag.
- Jacques Rancière (2008). «L'image pensive», en *Le spectateur émancipé*. Paris: La fabrique.
- Jacques Rancière (2010). «La imagen pensativa», en *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dillon. Buenos Aires: Manantial.
- Jacques Rancière (2011). «Políticas de la estética», en *El malestar en la estética*. Trad. Miguel Ángel Petrecca, Lucía Vogelfang y Marcelo G. Burello. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Jacques Rancière (2011). «El destino de las imágenes», en *El destino de las imágenes*. Trad. Lucía Vogelfang y Matthew Goajdowski. Buenos Aires: Prometeo.
- Gershom Scholem (2007). *Walter Benjamin. Historia de una amistad*. Trad. J. F. Yvars y Vicente Jarque. Barcelona: Random House Mondadori.
- Gershom Scholem and Theodor Adorno (eds.) (1994). *The Correspondence of Walter Benjamin 1910-1940*. Trad. Manfred R. Jacobson and Evelyn M. Jacobson. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Bruno Tackels (1999). *L'oeuvre d'art á l'époque de Walter Benjamin*. Paris: L'Harmattan.
- Adriana Valdés (2011). *De ángeles y ninfas. Conjeturas sobre la imagen en Warburg y Benjamin*. Santiago de Chile: Orjikh.
- Samuel Weber (1998). «Mass Mediauras; or, Art, Aura, and Media in the work of Walter Benjamin», en David Ferris (ed.), *Walter Benjamin. Theoretical Questions*. California: Stanford University Press.

José Francisco Yvars (2010). *Imágenes cifradas. La biblioteca magnética de Aby Warburg*. Madrid: Elba.