



Facultad de Artes
Departamento de Teoría de las Artes
Programa de Teoría e Historia del Arte

LA FOTOGRAFÍA TEMPRANA COMO UMBRAL. VACILACIÓN DIALÉCTICA
ENTRE AURA Y TÉCNICA EN WALTER BENJAMIN

Tesis para optar al grado de
Licenciatura en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte

SEBASTIÁN PACHECO ÁLVAREZ

Profesor Guía: Doctor Víctor Díaz Sarret

Marzo, 2021

Dedicatoria

A mi madre, quien siempre me motivó a encauzar mis talentos hacia la pasión, sin anteponer el deber ser.

A Pamela, mi compañera, por su apoyo constante e ir de la mano conmigo, incluso en caminos escarpados.

A Jorge Plaza y Alejandra León que, con su partida, me mostraron una forma de vivir que se transformó en motivación y horizonte.

Agradecimientos

Cada tesis no es sólo un trabajo de investigación, lectura y escritura. Es también una experiencia que discurre paralela a una indagación personal, un proceso de individuación —reflexionar, escribir, tachar, recordar— que se expresa en la producción de un material académico que se ofrece a otros y otras. Un mirar, mirarse y exhibirse.

La presente investigación —pospuesta desde mi egreso en el año 2004— es una mirada retrospectiva al estudiante y persona que fui, puesta en relación con la que debí —por diversas circunstancias— ser y la que —de la mano de ella— decidí convertirme.

En este periplo intelectual y personal participaron directamente e indirectamente diversas personas que contribuyeron a que se hiciera posible.

En este contexto, mi especial gratitud al Profesor Víctor Díaz, tanto por su constante y certera orientación en lo académico, como por su motivación y apoyo en lo personal, lo cual hizo posible llevar a término este trabajo, a ratos cruzado de obstáculos exógenos.

Asimismo, agradezco el incansable trabajo de corrección y edición de Viviana Pantoja, quien, con profesionalismo, cariño y escucha contribuyó a la fisonomía formal final de este trabajo.

Tabla de contenido

<i>Introducción</i>	6
PRIMERA PARTE	15
Apuntes sobre “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”	15
Consideraciones iniciales	15
El prólogo	18
Reproductibilidad	20
Autenticidad.....	24
Aura	30
Un alcance metodológico	31
Aura, crisis y renovación.....	33
Tradición como oxímoron: El silencio elocuente	36
Conmoción de la tradición y la potencia de la reproducción técnica.....	39
Reproductibilidad y estetización.....	43
El médium de la percepción.....	48
La definición de aura	50
Aura y masas	56
Aura y culto	58
Politización del arte	63
Valor de culto y valor de exhibición	70
Retrato	72
La potencia de la reproductibilidad.....	79
Digresión en torno a “Los pasajes” y la noción de umbral	81
SEGUNDA PARTE	89
La <i>Kleine Geschichte</i>	89
La niebla.....	94
El método.....	101
Tradición y reacción.....	107
El retrato y el apogeo	111
El apogeo	113
Los incunables y el problema del aura	113

Hill y las Pescadoras de “New Haven”	115
Yacavone, Agamben y el problema del retrato en Benjamin.....	128
El autorretrato de Dauthendey	138
Conclusión	155
Bibliografía	165

Introducción

La presente investigación se despliega en relación con una serie de interrogantes que fueron surgiendo mientras, en el año 2004, recolectaba material para elaborar mi tesis de pregrado, la cual debió ser pospuesta por diversas razones personales. La obra de Walter Benjamin había captado mi atención y me encontraba indagando sus textos relacionados con la fotografía. Me desorientaban —como probablemente le ocurre a todo aquel que pretenda iniciarse en su lectura— sus maniobras argumentales, sus vacilaciones y aparentes contradicciones. Las preguntas que emergieron en ese momento son las siguientes: ¿es la técnica para Benjamin algo más que un medio técnico de reproducción ‘des-auratizante’? ¿Es la crisis del aura una retirada absoluta de esta, un proceso de decadencia o más bien representa algo que dista del empobrecimiento de un modo de relacionarse con las obras de arte? ¿Es el aura algo ligado sólo a la obra de arte y por ello una noción reñida con la técnica? En ese ámbito de interrogantes, existía en mí la intuición de que, en el contexto de la reproductibilidad y la imagen, aparecía de soslayo algo así como una potencia, una apertura que el autor no delineaba del todo.

Dieciséis años más tarde, me propuse hacer frente a ese trabajo inconcluso. Al recorrer el tramo nuevamente con otros ojos y reunir mayor material, di con un breve texto titulado “Diario parisino”¹ (Benjamin, 2004b), escrito entre 1929 y 1930, es

¹ El texto original fue publicado en 1930. Se trabajará sobre la edición española de 2004 (Benjamin, 2004b).

decir, previo a la “Pequeña historia de la fotografía” (Benjamin, 1990b) y “La obra de arte en época de su reproductibilidad técnica” (Benjamin, 1990a), y que fue publicado, al igual que la *Kleine Geschichte*, en *Die Literarische Welt*². En él, Walter Benjamin documenta su temprano interés por los libros de reproducciones fotográficas a través del relato, en forma de crónica, de uno de sus encuentros con la dependienta de la librería parisina *Aux amis des livres*, en el cual discuten largamente, entre otras cosas, las «distintas iconografías» de la *vierge sage* (Benjamin, 2004b, p.16).

Comenta Benjamin en ese contexto:

En un primer momento parece chocarle que yo afirme que un cuadro, pero especialmente una escultura e incluso las obras arquitectónicas, se dejan ‘disfrutar’ con mucha mayor facilidad en foto que en la realidad. Sin embargo, al continuar yo y tachar de empobrecedor y enervante tal modo de acercarse al arte, no cedió. “Las grandes creaciones”, dice, “no se pueden considerar obra de un solo individuo. Son configuraciones colectivas, tan poderosas que sólo pueden disfrutarse a condición de reducirlas de tamaño. En el fondo los métodos de reproducción mecánica constituyen una técnica reductora. Ayudan al hombre a alcanzar ese grado de dominio sobre las obras sin el que no pueden llegar a ser disfrutadas. Y así cambié una foto de la *vierge sage* de Estrasburgo, de la que habíamos hablado al principio de nuestro encuentro, por una teoría de las reproducciones, que quizá me resulte todavía más valiosa. (Benjamin, 2004b, p.18).

El esclarecedor fragmento da cuenta de cómo tempranamente Benjamin se encontraba pensando lo que más tarde —como veremos— será la red epistemológica del aura —indiscernible de sus consideraciones acerca de la

² Periódico alemán de la República de Weimar, que funcionó entre 1925 y 1933.

técnica, la reproducción, el arte y la fotografía— en relación con una reconfiguración de la recepción y, a su vez, a la imagen como ‘configuración colectiva’, capaz de dar cuenta, gracias a su circulación masiva, de fenómenos que van más allá del ámbito de inscripción en que tradicionalmente se le situó.

De la breve crónica aludida, puede desprenderse que la reproducción técnica de la obra de arte ocasionaría un fenómeno que no sólo hiere su fibra más sensible al depreciar su autenticidad —su aura— como puede leerse en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”³. Lo que se lee acá amplía el horizonte: la copia, al disponer la obra a ser vista, llevada en forma de reproducción a ámbitos a los que no accedía previo a su circulación masiva, propicia una relación distinta con la imagen. Dicha relación generaría un impacto en la sensibilidad que, según se deja ver en el fragmento citado, no será empobrecedor, como el mismo Benjamin declara haber pensado previo a la conversación que relata. Contrario a ello, el autor menciona haber cambiado de parecer y elaborar una “teoría de las reproducciones” en torno a este modo distinto de mirar, lo cual hace posible poner de relieve lo propuesto por su interlocutora: la recepción en la circulación masiva como una apertura a un dominio o, si se quiere, legibilidad fuera de los ámbitos de inscripción tradicionales-artísticos, pues los términos utilizados suponen el acceso a una fruición, un goce sensible otrora inaccesible para el espectador. En este sentido, es que podemos sospechar una reactivación de la sensibilidad a un registro otro respecto del régimen contemplativo burgués. Este último, fundado en la distancia y

3 Cf. 1990a, p.22

sacralidad, y que desestima ese goce apropiativo—próximo y corpóreo— al que acá se hace mención.

En efecto, el contexto de la modificación de las condiciones de recepción pareciera ser donde Benjamin cifra la mayor parte de su interés al indagar la emergencia de la técnica. En ese registro se adentra en la fotografía (y el cine), y lo hace insertando el concepto de aura. Dicha puesta en foco de la técnica y las operaciones teóricas —y, como veremos más adelante, también formales— que despliega en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” y la “Pequeña historia de la fotografía”, por lo general no se han analizado suficientemente en conjunto y pocos autores han desligado el tema de los límites de la crisis del concepto de obra de arte, o de la discusión acerca de la postura del autor alemán en cuanto a la crisis del aura.

Esta modificación no sólo cambiaría el sentido de lo que se entiende por arte — resulta reductivo leer los planteamientos del autor sólo en relación con la noción de obra de arte—, sino que decreta la puesta en crisis de un modo de recepción anclado en las categorías burguesas heredadas de la estética idealista: aquellas que se encuentran en secreta complicidad con el fascismo⁴.

En este contexto, la “Pequeña historia de la fotografía” (Benjamin, 1990b) nos parece un texto fundamental, pues, como veremos, abre la lectura del aura —por

4 Benjamin, 1990a, p. 17-18.

su relación complementaria con gran parte de los planteamientos expuestos en el ensayo sobre la reproductibilidad— más allá del horizonte de la crisis de un determinado modo de entender la obra de arte, y nos indica que habría un tipo de relación, de recepción nueva y compleja, en íntima vinculación con la potencia que el autor —a través de la fotografía— asigna a la acometida de los medios y su interceptarse con hábitos perceptivos anquilosados.

Esta idea de choque entre dos formas de recepción, se hace patente, con singular acento, en los pasajes en que el autor se explaya a propósito del retrato fotográfico temprano en los dos textos que utilizaré en lo sucesivo como ejes argumentales, a saber: “Pequeña historia de la fotografía” y “La obra de arte en época de su reproductibilidad técnica”. Por tanto, uno de los objetivos principales de la presente investigación es, a través de la indagación de ambos ensayos, intentar dar cuenta del destello de un tipo singular de relación con la imagen ahí donde el aura es triturada por la reproducción, pero al mismo tiempo se haría presente espectralmente como resistencia a la acometida de la técnica.

Con todo, el concepto de aura, presente en ambos ensayos que analizaremos, resulta ser un andamiaje conceptual cuando menos problemático. Se manifiesta como una categoría polivalente orientada al análisis de distintos fenómenos culturales. Debido a ello, parece sumamente discutible —y probablemente imposible— aspirar a una síntesis definitoria unívoca, e incluso analizarlo de manera aislada es un ejercicio infértil. El propósito de esta investigación dista de ello. Me

parece que es necesario, más bien, tomar una decisión metodológica que acote y enfoque el horizonte de lectura al momento de abordar el tema⁵.

Se ha escrito bastante material respecto a la supuesta obsolescencia del aura que Benjamin habría decretado en el ensayo sobre la obra de arte. Estas lecturas tienden a abordar el aura como algo reñido con la tecnología, como un mero agente de liquidación al permitir la iteración infinita de obras y depreciar su autenticidad. Esta línea de lectura, errada según la línea argumental que trazaré, ha tendido a un análisis binario de obras auráticas v/s obras sin aura, y ha llegado a interpretar y usar el concepto inclusive como matriz de periodización de la historia del arte⁶.

¿Cuál será la vía que tomaré en el curso de mi argumentación? Pues bien, en lo sucesivo abordaré lo que podríamos denominar la matriz técnica del aura en el contexto de las consideraciones de Benjamin a propósito de la fotografía. No obstante, siempre teniendo presente a esta como síntoma y agente, mas no como detonante por sí misma o portadora de cualidades específicas⁷. Para ello, deliberadamente, me he apoyado en la producción textual del autor ligada a la fotografía y la imagen, prescindiendo de las lecturas paradigmáticas del concepto

5 Para una topología de las distintas formulaciones del concepto de aura en la obra de Benjamin, véase, por ejemplo, la entrada "Aura" contenida en el volumen titulado "Conceptos de Walter Benjamin" y escrita Josef Fürnkas. Para dicho autor, la comprensión cabal de la noción de aura está obstaculizada por el hecho de que no habría en la obra de Benjamin un solo concepto de aura, sino que a lo largo de su obra lo que encontramos es una serie de elaboraciones que buscan dar cuenta de un modo específico de percepción. Hemos tomado la postura de Fürnkas como referencia metodológica y elegido el despliegue del aura en relación con la fotografía como punto focal.

6 Véase, por ejemplo, Peter Burger (2009) "Teoría de vanguardia". Buenos Aires: Las Cuarenta.

7 La imagen técnicamente producida no será, en este sentido, sólo copia de lo real, sino parte de lo real, a la vez que sustancia y síntoma de los procesos formativos y productivos de la sociedad capitalista.

de aura y eludiendo la aspiración a una definición cabal y unívoca de la noción como fenómeno aislado y puro. Lo anterior con el propósito de no asignar una fisonomía o curso forzoso al argumento. A su vez, dicha tarea la llevaré a cabo bajo la premisa de que el aura es, más que un concepto particular ubicable en un estado puro, un sistema teórico que demanda ser indagado en su operatividad textual.

Mi hipótesis de lectura, en virtud de lo anterior, pretende abordar, desde los textos ya mencionados, las escenas de lo que se podría denominar la trituración del aura (no su muerte, ni aniquilación) y, por tanto, suponer una persistencia residual, un modo particular de aparecer, el cual se daría en la confrontación de dos modos de relación con la imagen, los cuales a lo largo del ensayo sobre la reproductibilidad adquieren distintas denominaciones polares: arte/fotografía, culto/exhibitividad, aura/técnica, etc.

Con el fin de sustentar esa hipótesis, me detendré en la figura del “culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos” (Benjamin, 1990a, p. 31) —presente en ambos textos, en los pasajes referidos a las primeras fotografías— pues representa un horizonte interpretativo fecundo para indagar —en su operatoria— aquella trama conceptual que Benjamin despliega bajo el gesto político de desligarse de aquello que pueda servir a los propósitos del fascismo y la estetización de la política⁸.

⁸ La puesta en foco de esta aparición de la fotografía temprana se la debo a Willy Thayer, quien en “Aura Serial”, pone de relieve dicho momento argumental. Con todo, el curso de mi argumento de escinde de la formulación del autor mencionado.

Lo anterior se llevará a cabo bajo la sospecha de la emergencia de la técnica como algo más que mera iteración, pues, en efecto, considero que la confrontación de Benjamin no es con la tecnología como mero dispositivo des-auratizante, sino con las formas de inscripción ideológica, que confiscaron —confiscan o podrían confiscar— su potencia “conmocionante”. Por tanto, el problema parece ser la instrumentalización de la técnica y —por cierto— del aura. Es en este nudo problemático donde Benjamin declara la urgencia de politizar la imagen.

Sin embargo, la indagación de reductos de resistencia no es del todo explícita en los textos, pero aparecen pistas de lectura relevantes, de las que iremos dando cuenta. Por ahora, podemos anticipar que la técnica parece estar presente en ambos momentos: confiscada por el uso ideológico, al tiempo que como oportunidad. A la luz de esta sospecha, nos proponemos trazar pistas de lectura que pretenderán contribuir a establecer un eventual camino para quien se proponga indagar la relación entre una chance emancipatoria y el aura en el contexto de la producción textual del autor ligada a la fotografía y la técnica.

Mi última hipótesis de lectura será que esta imagen técnicamente producida —fundamentalmente la fotografía— constituirá para el autor la sustancia con la que trazará su diagnóstico del fenómeno del cambio perceptivo a manos de la irrupción de la técnica. Dicho de otro modo, abordaré a la fotografía como el fenómeno

ejemplar a través del cual el autor indaga fenómenos de profundo alcance para la sensibilidad moderna en el contexto del cambio en las condiciones de producción⁹.

En síntesis, el objeto de este trabajo es el de seguir los rastros intertextuales de la producción del autor ligada a la fotografía temprana, con la mirada puesta en el vínculo técnica, aura y recepción, poniéndolos en una relación que luche contra la frecuente adscripción al problema de la obra de arte como único horizonte de lectura. Lo anterior lo llevaré a cabo atendiendo a sus propias vacilaciones, contradicciones y recursos formales, e incluso estilísticos, como síntomas argumentativos.

⁹ «[la] reproducción actúa sobre el nivel formativo y productivo de la sociedad, a través de numerosos canales: tanto el del diseño industrial como el de las imágenes de los anuncios, tanto el de las ilustraciones populares como el de las científicas» (Benjamin, 2004a, p. 76).

PRIMERA PARTE

Apuntes sobre “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”

A continuación, realizaré un recorrido selectivo por algunos tópicos presentes en el ensayo sobre “La obra de arte”, lo cual nos permitirá establecer un puente entre este y la “Pequeña historia de la fotografía” a la luz de las preguntas, hipótesis y horizontes de lectura mencionados en la introducción de la presente investigación. Dicho puente parece ser del todo necesario, ya que —como se anticipó— una lectura aislada de “La obra de arte” corre el riesgo de que dicho texto actúe como eje articulador exclusivo de los rendimientos teóricos del concepto de aura, pues sesga la mirada al acotarla al ámbito disciplinar artístico y al concepto de obra de arte. Y no sólo ello, sino que, además, eclipsa la relevancia que tiene el texto de carácter más temprano que nos convocará en la segunda parte de la presente investigación, a saber: “Pequeña historia de la fotografía”.

Consideraciones iniciales

Benjamin comienza y concluye “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” aludiendo al supuesto marxista de que el capitalismo —dadas sus contradicciones internas— alberga las condiciones de su propia abolición¹⁰. Es

10 «Cuando Marx emprendió el análisis de la producción capitalista estaba esta en sus comienzos. Marx orientaba su empeño de modo que cobrase valor de pronóstico. Se remontó hasta las relaciones fundamentales de dicha producción y las expuso de tal guisa que resultara de ellas lo que en el futuro pudiera esperarse del capitalismo y resultó que no sólo cabía esperar de él una explotación crecientemente agudizada de los proletarios, sino además el establecimiento de condiciones que posibilitan su propia abolición» (Benjamin, 1990a, p. 17). Benjamin alude aquí al prefacio de “Crítica de la economía política” de Marx, al contatar que el capitalismo tarda más en cambiar la superestructura cultural que la base económica. Este desfase le permite

decir, el antídoto contra las actuales condiciones de producción y opresión se encontrarían, precisamente, al interior de estas. Se deja entrever en dichos pasajes un cierto optimismo respecto al potencial de la nueva técnica y una desconfianza a propósito del curso que están tomando estas fuerzas a manos del fascismo y su política estetizada¹¹. El autor declara, en este contexto, la urgencia de politizar el arte como antídoto a la estetización de la política llevada a cabo a manos del fascismo, la cual se caracterizaría por confundir las relaciones entre fruición y opresión¹².

Con todo, las pistas que entrega para dilucidar qué sería politización de arte son escasas y más bien elusivas. Ciertas lecturas tienden a centrar la mirada en “El autor como productor”¹³ (Benjamin, 1975), al momento de establecer nexos intertextuales, pues ahí los planteamientos parecen abrirse a un horizonte de lectura más explícito dada la figura del politécnico¹⁴. Sin embargo, dicha vía se distancia

identificar chances emancipatorias en la propia técnica, aunque esta responda a condiciones infraestructurales situadas del lado de la explotación creciente del proletariado.

11 Ticio Escobar indica a este respecto, que el optimismo de Benjamin «se encontraba avalado por la tesis marxista de que las contradicciones del capitalismo generan fuerzas productivas que permiten la propia aniquilación de este. Entonces, la modernización de la imagen, su reproductibilidad, podía ser pensada todavía fuera del esquema capitalista o, más aun, dentro de este, como factor disolvente suyo». (Escobar, 2018, p.91)

12 «La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte». (Benjamin, 1990a. p. 57).

13 Primera edición de 1934. Se trabajará sobre la edición española de 1975.

14 A modo de ejemplo, Agustín Berti, en un breve texto titulado “Aura y técnica”, señala la existencia de un camino de lectura entre “Breve historia de la fotografía” y “El autor como productor” bajo la figura del ‘politécnico’ y los primeros fotógrafos de avanzada como sujetos a indagar en cuanto a la politización del arte. El autor desestima de soslayo la importancia de la “Breve historia”, por cuanto no estaría en ella «el aspecto central en la nunca formalizada estética benjamínea: la potencialidad política de la técnica más allá del determinismo perceptivo» (Berti, 2018, p.215). . Su diagnóstico de basa precisamente en que pretende encontrar una continuidad entre “Breve historia” y el “Autor como productor”, que elude la importancia que representa la conjunción entre auge de la fotografía y aura en la *Kleine geschichte*.

del protagonismo que —a mi entender— parece tener la imagen retratística temprana en los planteamientos en torno a la emergencia de una chance a nivel de la recepción. Valga recalcar en relación con esto último, que mi objetivo no es dar con una respuesta acerca de la politización del arte, tal como mencioné al inicio, sino indagar rastros y relaciones, que permitan sugerir a una vía para quien quiera abordar dicha temática. Mi objetivo se concentrará en la relación técnica, sensibilidad, aura.

En este sentido, me parece que la lectura conjunta de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” y “Pequeña historia de la fotografía” nos proporciona un material fecundo para responder las preguntas que animan esta investigación, relacionadas con el protagonismo que el autor otorga a los medios técnicos, a la recepción de cierto tipo imagen fotográfica y al concepto de aura. Pues, retomando, si es al interior de la reproductibilidad técnica donde debemos buscar la superación de las actuales condiciones de producción enajenantes y —a la vez— los medios de reproducción técnica son detonadores de una transformación radical a nivel de la percepción¹⁵, parece ser una vía plausible y fecunda indagar el rol de la fotografía

15 Remito al lector a la página 45 a 47 del presente trabajo.

en dicho contexto¹⁶, en el cual el aura funciona como el hilo principal que conecta ambos textos¹⁷.

El prólogo

En efecto, en el prólogo a “La obra de arte”, Benjamin se propone exponer una serie de «tesis acerca de las tendencias evolutivas del arte bajo las actuales condiciones de producción» (1990a, p.18), y lo hará con el fin de dejar de lado «una serie de conceptos heredados (como ‘creación’ y ‘genialidad’, ‘perennidad’ y ‘misterio’), cuya aplicación incontrolada y, por el momento, difícilmente controlable lleva a la elaboración del material fáctico en el sentido fascista» (1990a, p.18). Es bajo este objetivo que el autor inserta en la teoría del arte un aparato teórico acorde a la originalidad, radicalidad y riesgos del problema que se propone indagar, a saber: el aura en el contexto de las transformaciones en el ámbito de la percepción y producción suscitadas por la irrupción de las nuevas tecnologías de reproducción de la imagen —y la forma en que el fascismo confisca de estas— lo que servirá a sus fines y modelará la sensibilidad de masas¹⁸.

16 Al irrumpir el primer medio de reproducción *de veras revolucionario*, a saber la *fotografía* (a un tiempo con el despunte del socialismo), el arte sintió la proximidad de la crisis (que después de otros cien años resulta innegable), y reaccionó con la teoría de «l'art pour l'art», esto es, con una teología del arte. De ella procedió ulteriormente ni más ni menos que una teología negativa en figura de la idea de un arte «puro» que rechaza no sólo cualquier función social, sino además toda determinación por medio de un contenido objetual”. Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica*, en *56 Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 26. Énfasis añadido.

17 Si bien la formulación más comentada del concepto de Aura es la de *La obra de arte*, el primer intento teórico de definición de esta se encuentra contenido en *Pequeña Historia de la fotografía*, publicado en 1931, es decir cuatro años antes de que el ensayo sobre la obra de arte saliera a la luz.

18 «[...] la discusión benjaminiana en torno a la estética y la política no es una discusión que importe al arte en términos de campo o de disciplina, en términos de un efecto de agradabilidad de las cosas o en términos del gusto o la belleza que las obras suscitan por vía de su “en sí”, es una discusión que importa en términos de una configuración de la vida y de una probable puesta de la estética al servicio de la neutralización de lo que se halla más vivo en esta vida» (Galende, 2013, p. 139).

La relación entre aura y el objetivo político de su tarea, es declarado de manera aun más explícita por el autor con la siguiente sentencia: “Los conceptos que seguidamente introducimos por vez primera en la teoría del arte se distinguen de los usuales en que resultan por completo inútiles para los fines del fascismo. Por el contrario, son utilizables para la formación de exigencias revolucionarias en la política artística”. (1990a, p.18). Con ello indica que la búsqueda de un antídoto contra las condiciones de opresión no puede llevarse a cabo mediante la aplicación persistente de las categorías burguesas, pues la irrenunciabilidad a estas es potencialmente subsidaria del esteticismo fascista, e insuficiente para dar cuenta de aquello que entra en escena con la reproductibilidad. Es decir, se propone una reformulación de la relación arte, política y sensibilidad, que sea inservible para los fines del fascismo, y que se adecúe a la naturaleza del fenómeno de la reproductibilidad.

Por otro lado, se deduce desde los primeros párrafo del ensayo, que lo que la estetización de la política llevada a cabo por el fascismo confisca de la reproductibilidad técnica —y junto con ella, de la fotografía— no es su verdadero potencial revolucionario, sino que aquello que puede servir a sus propósitos totalizadores. Es bajo este diagnóstico que Benjamin se propone abordar la elaboración de un material teórico acorde a la necesaria activación de las energías latentes al interior del modelo de producción —de las contradicciones de este—. Lo relevante para los efectos de esta investigación, es —insisto— que este material

tendrá como eje central el concepto de aura y se desplegará —en sus apariciones más patentes— en relación con la fotografía temprana.

Esbozado lo anterior en relación con el prólogo, continuemos con la revisión de aquellos acápites que resultan relevantes respecto a los objetivos e hipótesis que he declarado hasta aquí.

Reproductibilidad

Pues bien, en el acápite uno del texto, Benjamin introduce de lleno el tema de la reproductibilidad y da cuenta de que la reproducción de las obras de arte no es algo enteramente nuevo en la historia. La posibilidad de reproducción es constitutiva de la obra de arte, dado que esta, en tanto que trabajo de hombres, puede ser siempre imitada por otros hombres (1990a, p.18). Continúa luego explicando que han existido a lo largo de la historia distintos medios y prácticas de reproducción y dentro de ese contexto. La reproducción técnica ha irrumpido más de una vez en la historia y lo ha hecho con “intensidad creciente” (1990a, p.19).

El fenómeno, por tanto, no es nuevo. Parece haber una disposición originaria de la obra a ser reproducida, o bien una disposición humana de acceder a ella, de entrar en contacto con ella. Lo realmente nuevo en este proceso —continúa describiendo Benjamin— viene dado por la emergencia de la fotografía como particular medio técnico de reproducción, gracias al cual «la mano se descarga por primera vez de

las incumbencias artísticas más importantes que en adelante van a concernir únicamente al ojo que mira por el objetivo» (1990a, p. 19).

El autor genera desde ya un contraste dialéctico entre 'artesanado y técnica' y 'original y copia' al señalar que prescindiendo de la mano en la generación de la imagen, se presenta un fenómeno inaudito y de alcances particulares en el contexto de la relación con la imagen y la producción de esta. Desde una visión personal, es en aquel contraste donde debe centrarse la mirada, más que en caer en la tentación de asumir sin más a la reproductibilidad como un fenómeno transversal, global, que acometería contra todo lo establecido. Dicho de otro modo, si bien Benjamin nos dice que algo ocurre en esta acometida —de una potencia en apariencia inusitada— de los medios de reproducción técnica, el espesor del argumento se despliega ahí donde hay confrontación entre ambos polos, y no en una erradicación absoluta de uno de los dos.

Si consideramos su valoración de una potencia en la técnica, y atendemos a que esta es descrita a través de la fotografía, es preciso preguntarnos qué hace a la foto un 'ejemplo ejemplar'. Valga recalcar en este contexto, que Benjamin no destaca la extrema fidelidad con que la fotografía puede reproducir una obra o la realidad como tópico fundamental característico del procedimiento. Al contrario, signa su especificidad, mejor dicho, centra su argumentación, en relación con la erradicación del protagonismo y valoración de la dimensión artesanal de la pieza única auténtica —en su carácter netamente técnico, su condición de máquina— y con un modo especial de relación con la temporalidad, la cual describe como consecuencia y

sesgo político del propio procedimiento¹⁹. Estos serán los tópicos fundamentales en la argumentación que realiza a través de la fotografía como ejemplo emblemático de las modificaciones al interior de las condiciones de producción y recepción .

Pues bien, a propósito de la temporalidad, dice: «El ojo es más rápido captando que la mano dibujando; por eso se ha apresurado tantísimo el proceso de reproducción plástica que ya puede ir de la mano de la palabra hablada» (Benjamin, 1990a, p. 19). La fotografía —en términos generales, la maquinaria reproductiva— se presenta así como agente y síntoma de una progresiva aceleración en el proceso de reproducción, que tiende a la instantaneidad, a la sincronicidad de lo reproducido y su reproducción (y que prefigura de esta manera al cine sonoro).

Este tipo de relación con la temporalidad que Benjamin perfila como propia —o consecuencia— de la técnica, parece ser que es lo que constituye a la fotografía como metáfora consumadora de aquella disposición a la reproducción que siempre habitó la obra, o bien como satisfactor del deseo humano de acceso a esta. Valga entonces dejar la pregunta extendida: ¿es esta relación con la temporalidad —en el contexto del énfasis argumental que otorga a la fotografía— mera aceleración. ¿Si así fuese, es la reproducción técnica mera iteración desaturizante? ¿Es realmente la técnica —en la dialéctica propuesta por Benjamin en el contexto de la modificación de las condiciones de producción y sus contradicciones, las cuales son

19 «Como consecuencia de su naturaleza técnica, la fotografía a diferencia del cuadro, puede y debe quedar subordinada a una fracción del tiempo (el tiempo de exposición) determinada y continua. En esta precisabilidad cronológica reside ya *in nuce* su significado político» (Benjamin, 2016, p. 699). *Cursivas en el original. Volveremos a esto más adelante.*

precisamente —como al inicio del ensayo de encarga de poner de manifiesto adscribiendo la tesis de Marx— la ventana de una chance contra el fascismo y esteticismo— algo reñido completamente el aura?²⁰.

Para hacer frente a estas interrogantes, es preciso poner de relieve que Benjamin posiciona a las técnicas de reproducción en línea con «las incumbencias artísticas más importantes» y que estas «en adelante van a concernir únicamente al ojo que mira por el objetivo» (1990a, p. 19). Es decir, cifra la particularidad de la época de la reproductibilidad técnica en el hecho de que la reproducción pasa a formar parte de los medios artísticos de producción y en que los aparatos estarán presentes en la totalidad de la experiencia del mundo. El darse de los objetos estará permeado por los aparatos, a la vez que la reproducción técnica producirá objetos que formarán parte de la realidad circundante, produciendo efectos en el modo de relación con la imagen²¹, que el autor se encargará de analizar.

Atendido esto último, podemos suponer entonces que si los aparatos permean la producción y reproducción de objetos y el darse de la realidad, y lo hacen de una manera particular que parece guardar relación, en primera instancia, con la

20 Como veremos, el tema de la relación con la temporalidad será un aspecto fundamental en la valoración que hace Benjamin de la potencia de la técnica a través de la fotografía —insisto, como fenómeno ejemplar. Si bien se muestra a esta altura del ensayo lo que será una aceleración progresiva, que con la invención de la fotografía instantánea se hiperboliza, y ello parece interesarle por cuanto prefiguraría al cine sonoro y sus implicancias tanto en el entrenamiento de la sensibilidad, como en la construcción de la *personality* y el culto al caudillo; valga recalcar, pues es un punto que me parece fundamental como pista de lectura, que de las primeras fotografía destacará su relación con una temporalidad compleja.

21 Por lo pronto diremos que los medios de reproducción técnica aparentemente vendrían no sólo a acelerar el proceso de reproducción. El ensayo sobre la obra de arte perfila tempranamente a la técnica como una particular forma de producción y reproducción, distinta a las acometidas anteriores que el autor señala han acontecido en el curso de la historia. Por tanto, como donadora de un particular modo de darse de los objetos.

temporalidad, la singularidad de este proceso comprende —o demanda— una forma particular de establecer un vínculo con ellos. Dicha forma contrastaría dialécticamente con aquella que el autor se encarga de impugnar al inicio del ensayo que analizamos en esta primera parte, pues existen hábitos perceptuales anquilosados, adscritos a la contemplación, cómplices del esteticismo fascista, y del todo ajenos a la naturaleza de la reproductibilidad. Al tener presente aquello, podemos suponer que algo ocurre en aquel encuentro, aquella colisión entre los hábitos perceptuales heredados y la potencia dislocante de la técnica; y que ese algo impacta no sólo la producción y reproducción de imagen, sino también la recepción. De ahí el protagonismo del aura.

Autenticidad

El segundo acápite del ensayo deslinda las consecuencias que suscita la reproducción en el concepto de obra de arte. Si bien lo hace a la luz de esta noción (obra de arte), la pretensión es —precisamente como declara en los párrafos introductorios— dejar atrás las taxonomías artístico-estéticas tradicionales. El autor señala en este apartado que toda reproducción de una obra carece de algo, del ‘aquí y ahora’ del original, definiendo esto como «su existencia ‘irrepetible’ en el lugar en que se encuentra» (Benjamin, 1990a, p.20, destacado es propio). Esta singularidad de la obra —aquello que la hace única e irrepetible— guarda relación tanto con la historia a la cual ha estado sometida a lo largo de su existencia material, como con las transformaciones físicas y cambios de propietario que la hayan afectado a lo largo de su perduración, y por supuesto con su carácter artesanal.

Es importante hacer notar en este contexto lo que el autor añade en una nota al pie, en la cual, refiriéndose a la Mona Lisa, menciona que en la constitución de la obra como ocurrencia particular también participarán «el tipo y número de copias que se han hecho de ella [...]» (1990a, p. 20). Es decir, la autenticidad de la obra no es algo que acontezca exclusivamente en su origen, sino que su carácter de objeto singular —digámoslo desde ya: su auraticidad— también se ‘construye’ a lo largo de su devenir, participando en ello múltiples factores que se le van a adosando, transfigurándola y modulando la intensidad de su carácter aurático²². Por otro lado, si —como señala Benjamin se soslayo— la copia participa de esta auraticización, podemos suponer que aura y reproducción —y en general los pares dialécticos implicados en la gramática del aura— no son excluyentes del todo, sino un proceso de modulación de intensidades y construcción de sentido, lo cual, como veremos, está en directa relación con la recepción.

Posteriormente, Benjamin rubrica ese ‘algo’ que se sustrae a la reproducción —y que no se había encargado de definir hasta ahora con un concepto— como su ‘autenticidad’. Dice el autor en este contexto: «El ámbito entero de la autenticidad se sustrae a la reproductibilidad técnica —y desde luego que no sólo a la técnica» (1990a, p. 21).

²² «La imagen de una virgen medieval no era *auténtica* en el tiempo en que fue hecha; lo fue siendo en el curso de los siglos siguientes, y más exhuberantemente que nunca en el siglo pasado» (1990a, p. 21 [Cursivas en el original]).

Si bien el concepto de autenticidad resulta complejo de definir con precisión, en el texto emergen una serie de tópicos relevantes a esta altura de cara a aquello que nos convoca, y que se despliegan en relación con dicha noción. En primer lugar, se deduce de estos pasajes que la autenticidad —reitero— no es algo que emerge en el momento de producción de la obra exclusivamente, sino algo que a lo largo de su historia se le atribuye y que incluso mediante medios técnicos —paradójicamente, los mismos que laceran dicha autenticidad en la reproducción— puede ser adjudicado como datación retrospectiva e incluso graduado²³, y que la hacen un objeto singular. En segundo lugar, Benjamin da cuenta de un cierto protagonismo de la fotografía, toda vez que, al prescindir de la mano —a diferencia de la reproducción artesanal— y contar con medios técnicos que la llevan más allá de la óptica retiniana (ampliación, por ejemplo), puede resaltar aspectos del original no accesibles para el ojo humano, al escindirse así del original y de las limitaciones del aparato perceptivo²⁴. Por último, el autor da cuenta — en clara sintonía con lo planteado como esbozo en “Diario Parisino”— de que la reproducción puede poner el original en circulación y llevarlo a lugares inaccesibles para él, posibilitándole «salir al encuentro de su destinatario, ya sea en forma fotografía o en la de disco gramofónico» (Benjamin, 1990a, p. 22)²⁵.

23 En una nota de “La obra de arte”, Benjamin dice: «Precisamente porque la autenticidad no es susceptible de que se la reproduzca, determinados procedimientos reproductivos, técnicos por cierto, han permitido al infiltrarse intensamente, diferenciar y graduar la autenticidad misma». Lo anterior lo relaciona probablemente con el carácter de mercancía de la obra. «La imagen de una virgen medieval no era *auténtica* en el tiempo en que fue hecha; lo fue siendo en el curso de los siglos siguientes, y más exhuberantemente que nunca en el siglo pasado». (1990a, p. 21. [Cursivas en el original]).

24 Para un interesante despliegue de este tópico en la obra de Benjamin referida a la fotografía, véase texto “Novedades de las flores” (Benjamin, 2018c).

25 La referencia a la reproducción de audio, da cuenta claramente de que lo que el autor plantea como problemática es la reproducción, transmisibilidad y recepción en términos generales. Es decir, no está adscrito

Dicho lo anterior, valga poner de relieve, que si bien Benjamin indica que este salir al encuentro del destinatario deprecia el 'aquí y ahora' del objeto singular, agrega inmediatamente —y esto es fundamental— que ello no es algo que le ocurre 'exclusivamente a la obra de arte', sino que toca una fibra que en ella es especialmente más vulnerable que en otros objetos, por ejemplo, un paisaje: su autenticidad²⁶. Podemos suponer así, de la mano de la puesta en crisis de la autenticidad, que la reproducción técnica —descrita a través de la fotografía— sería un más allá de la mano, del ojo y del 'aquí y ahora' (adverbios con los el autor signa la recepción aurática) de la obra de arte, o de cualquier objeto que reproduce. En otras palabras, la crisis de la autenticidad no es un fenómeno privativo de la obra de arte, ni la fotografía el agente totalmente determinante.

Tal como la foto es ejemplo emblemático de la potencia y riesgos de la reproducción mecánica, la obra de arte parece ser convocada dado este mismo carácter ejemplar. A mi modo de entender el texto, ambas operan como polos dialécticos y fenómenos puntuales, a través de los cuales Benjamin da cuenta de un proceso macro, complejo y de hondo alcance. El análisis —insisto en ello— debe contemplar siempre la alusión a fenómenos particulares como microrealidades que expresan las condiciones en las que se encuentran.

de manera exclusiva a lo visual. Lo anterior refuerza nuestra visión de que la fotografía viene a ser ejemplo emblemático y recurso argumental.

26 «[...] en modo alguno valga esto sólo para una obra artística, sino que parejamente vale también, por ejemplo, para un paisaje que en el cine transcurre ante el espectador. Sin embargo, el proceso aqueja en el objeto de arte una médula sensibilísima que ningún objeto natural posee en grado tan vulnerable. Se trata de su autenticidad» (1990a, p. 22).

Con el material reunido a hasta ahora, es posible plantear que el producto de la reproducción se da a ver como una extraña clase de objeto que no es mera repetición, no está sujeto a la autenticidad —sino que parece impugnarla—, ni a las coordenadas espacio-temporales e históricas de aquello que reproduce (su aquí y ahora como constructo), sino que tendría ciertas particularidades que aparecen en la confrontación con los modos heredados de la teoría estética burguesa.

En este sentido, parece ser que Benjamin está interesado no sólo en describir una carencia, sino también en proponer que la reproducción da a ver algo más que la mera iteración de lo singular. No es simplemente el doble de un objeto, sino que la reproducción técnica vendría a ser parte de lo real, al tiempo que una problematización de la representación —pues, será también un modo de acceso a lo real— e impugnación de un modo anquilosado de relación con los objetos. En este sentido, el problema parece ser la crisis de un modo de recepción y transmisibilidad, pero también la emergencia de una apertura.

En sintonía con lo anterior, es que puede pensarse el aura no como una condición ontológica de la obra, sino un entramado conceptual que guarda relación con la sensibilidad, y que da cuenta de cómo los objetos adquieren un cierto estatuto en una red de transmisibilidad que determina su modo de darse al espectador.

En efecto, en el mismo acápite Benjamin modula la noción de autenticidad con las de testificación histórica y transmisibilidad²⁷ y refuerza la idea de que la autenticidad de una cosa no se define en el momento de su producción, sino que es algo de lo que se dota al objeto —en sus recepciones y legibilidades posteriores— y es que susceptible de ser transmitido. El objeto-obra —dotado de autenticidad en una maniobra que no se deja ver, que se da a la mirada enmascarado— testimonia algo distinto de sí mismo —de su materialidad—, y que se irriga a la comunidad cubierto de un envoltorio que lo dota de una dignidad que lo hace distinto a su simple aparición material ordinaria.

A esta altura es importante recalcar — una vez más— la manera en que el instante de la recepción —en la figura de la datación retrospectiva como fijación de autenticidad, y la exhibición en la circulación— va adquiriendo notoriedad en el ensayo, cuyos postulados, además, dan cuenta de que el proceso y la trama conceptual (‘aquí y ahora’, ‘singularidad’, ‘autenticidad’) desplegada en la antesala de la definición de aura, no atañen exclusivamente a la obra de arte, y son indiscernibles de la recepción en el proceso del que el autor da cuenta.

27 «La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica. Como esta última se funda en la primera, que a su vez se le escapa al hombre en la reproducción, por eso se tambalea en esta la testificación histórica de la cosa» (1990a, p. 22).

Aura

Luego de esbozado el concepto de autenticidad como constructo naturalizado, Benjamin inserta intempestivamente el concepto de 'aura' por primera vez en el texto, y pone en relación aquello que es transmisible —y que se ve vulnerado en la reproducción— con la noción tradición. Este proceso lo signa como atrofia del aura, describiéndolo como «la liquidación del *valor* de la tradición en la herencia cultural» (1990a, p. 22. Énfasis añadido). Dice el autor: «Resumiendo todas estas deficiencias en el concepto de 'aura', podremos decir: en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de esta» (1990a, p. 22. Énfasis añadido). Proceso 'sintomático', en palabras del autor, cuya significación «señala por encima del ámbito artístico» (1990a, p. 22).

De esta primera aparición explícita del aura en el texto, podemos inferir que se inserta con el fin de signar una deficiencia — un inaccesible para la reproducción en el contexto de la recepción— y que este proceso excede los márgenes del ámbito artístico, y que por tanto podría ser aplicable a la experiencia de los objetos en términos generales. Por otra parte, la descripción realizada por el autor permite suponer que el conjunto de dichas deficiencias son a la vez una particularidad. Sin embargo, dicha particularidad no guardaría relación con el exilio total del aura, pues si aura y aquella tradición impugnada están relacionadas, y a la vez lo que cambia es “el *valor* de la tradición” (loc cit) lo que se liquida, el proceso se perfila como modulación de intensidad de la valoración de un modo de transmisión y recepción.

Por último, y sùmamente relevante, se vislumbra que aquello nuevo que emerge de la mano de la t9cnica, posee una potencia que excede la especificidad disciplinar y conmociona —como m1s adelante veremos— los modos en que los objetos se posicionan en relaci3n con el tiempo en su irrigar a la comunidad como parte de una determinada tradici3n: su aparici3n, sentido y trasmisibilidad.

De la mano de lo propuesto hasta aqu9 como hip3tesis interpretativa de esta escena en la que el aura es tra9da al argumento, es posible plantear lo siguiente a modo de resumen: lo que la reproducci3n daña, no es la factura de la obra o de los objetos, ni a un aura como propiedad espec9fica de la obra u objeto; sino que lo que se ve vulnerado es su postura en cuanto a una tradici3n, su ajuste en relaci3n con una determinada forma de concebir y entender la relaci3n presente-pasado: el lugar que se le atribuy3 en una tradici3n que concibe y valora el tiempo hist3rico linealmente.

Un alcance metodol3gico

Es importante hacer notar a esta altura un punto que parece evidente, pero no por ello menos relevante. Y es que a la luz del t9rmino usado por el autor —‘atrofia’ del aura²⁸— y con el fin de definir el proceso del que da cuenta, parece de perogrullo destacar que lo que decreta no es la muerte de esta, sino un desmedro de su valoraci3n dada la puesta en crisis de la tradici3n.

28 La palabra usada por Benjamin es *verkümmert*, habitualmente traducida como atrofia, pero que hace referencia tambi9n a un desmedro.

En la línea de lectura que pretendo proponer —y que dista de acercarse a cierta literatura ya aludida, que propone incluso leer la historia del arte desde el aura v/s sin aura— es preciso subrayar que la terminología usada por el autor en el ensayo sobre la obra de arte no hace alusión a una desaparición total del aura de la escena, sino a un cambio en su valoración, su intensidad y modo de aparecer.

Esta persistencia del aura —como ya se anticipó— es lo que concentra mi interés y aquello que cifra a juicio personal —en conjunto con la crisis de la tradición y la trasmisibilidad, es decir, el cambio perceptivo— las particularidades de aquello que Benjamin quiere dar cuenta en su tarea de elaborar un material teórico acorde a «la formulación de exigencias revolucionarias en lo que es la política del arte» (1990a, p. 51). En otras palabras, aura, técnica y política no son conceptos aislados y excluyentes unos de otros, sino que tienen una relación, un modo particular de desplegarse en ambos textos que nos convocan.

La línea interpretativa que pretendo sustentar, supone que cualquier indagación de reductos de resistencia al interior de los textos convocados no debería prescindir del aura como algo erradicado por la emergencia de la técnica, sino que concentrarse ahí donde esta se ve impugnada por la potencia de la técnica. Dicho de otro modo: tanto la chance política como el gesto político que representa la impugnación explícita de Benjamin a la teoría del arte, deben rastrearse en un contexto ambiguo de crisis y renovación generado por la confrontación entre técnica y arte. El pasaje referido a la “politización del arte” —como se revisará más adelante— resulta, pese a su carácter inextricable, esclarecedor al respecto.

Por su parte, la estetización, aquella contracara de la politización —si es que instrumentalmente quisiéramos describir el texto en términos de pares absolutos— tampoco podría trabajar, dado el carácter dialéctico del modelo y mucho menos luego de la irrupción de la técnica, con un aura, por decirlo de alguna manera, pura. Una vez colisionada el aura, las preguntas y análisis deberán vérselas con algo distinto a un aura indemne. Incluso me atrevo a postular, que no existe en Benjamin algo así como un aura pura, no al menos a la que pudiese llegarse mediante las pistas que el autor nos dejó.

Aura, crisis y renovación

Benjamin ya ha dado cuenta de que la reproducción, al desingularizar el objeto único e irreplicable en la iteración bajo un soporte técnico —y en dicha maniobra llevar la imagen a la exhibición y conferirle actualidad en la circulación y exhibitividad masiva— «desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición» y liquida el ‘valor’ de esta en la ‘herencia cultural’ (1990a, p. 22-23). El autor asocia posteriormente este proceso de liquidación a los movimientos de masas y — punto sumamente relevante para esta investigación— le asigna de manera explícita un rostro jánico: «reverso de la actual ‘crisis y de la renovación’ de humanidad» (1990a, p. 23, énfasis añadido).

Así emerge en el texto, de manera un poco más manifiesta, la potencia que el autor asigna a los medios de reproducción a través de la fotografía, y que nos permitirá

indagar la eventual relación entre un aura residual, imagen y un modo de recepción particular que se situaría ahí donde la tradición es devaluada y habría chance de 'renovación', precisamente porque los medios la han puesto en crisis.

El pasaje aludido sugiere que a Benjamin le interesan ambos momentos: crisis y renovación. Ambos parecen ser indiscernibles: no habrá emancipación sin crisis. Ticio Escobar platea, en este contexto, que la posición del autor opera «entre el aura comprometida con la estética idealista y el fascismo, por un lado y, por otro, las posibilidades de recepción masiva que acerca la reproductibilidad técnica» (Escobar, 2018, p. 90). Sería iluso, sin embargo, al tener presente el horizonte político y el modelo dialéctico que subyace al texto, situar sin más el aura del lado de la reacción o de la chance emancipatoria. El problema no será la tendencia del aura en ese contexto, sino el velado decomiso —efectuado por el fascismo y el capital— de la potencia de los medios y, a nivel perceptivo, la crisis de un determinado modo de legibilidad naturalizado y ligado a las categorías artísticas burguesas —por supuesto también, la emergencia de un modo distinto de recepción.

Benjamin parece objetar el impulso reaccionario de irrenunciabilidad a la tradición en un contexto que parece ponerla en crisis. Crisis que es ella misma chance de renovación. Es decir, lo reaccionario, en este contexto, es el manejo de la técnica contra su propia naturaleza conmocionante.

Al analizar la “Pequeña historia de la fotografía”, Escobar plantea lo anterior de la siguiente manera: «el problema no es la magia del aura: es la manipulación ideológica que ella apaña» (Escobar, 2018, p. 107). Es decir, podrían plantearse al menos dos frentes para el nudo temático en torno al que se despliega el texto en el ámbito que nos convoca. Por un lado, el riesgo a una eventual y silenciosa apropiación fascista de aquel potencial que el autor asigna a la técnica desde los primeros párrafos; y por otro, la potencia liquidante que opera en el proceso de reproducción en contra de la tradición y la concepción lineal del tiempo en que esta se sustenta. Lo anterior sugiere que al conjunto de procesos que el autor denomina como ‘atrofia del aura’ (Escobar, 2018. p. 107) subyace una eventual reactivación de energías neutralizadas, pues los hábitos perceptuales han sido conmocionados. Es esta una de las posibles formas de leer el potencial revolucionario que el autor asigna a los medios de reproducción.

En efecto, me parece que el modelo propuesto por Benjamin busca operar en y contra las condiciones de producción²⁹. Ello —recordemos—, en base al presupuesto marxista de los desajustes estructurales que operan al interior de estas. Este desfase, que el autor trae a colación tempranamente en el texto, es el que le permite identificar un sedimento revolucionario adormecido en la superficie de choque que protagonizan arte y técnica y cuya teorización despliega

29 «[...] la modernización de la imagen, su reproductibilidad, podía ser pensada todavía fuera del esquema capitalista o, aun dentro de este, como factor disolvente suyo» (Escobar, 2018, p. 91).

tempranamente en torno a la fotografía, en el ensayo de 1931, «Pequeña historia de la fotografía».

En síntesis, me parece posible proponer, en cierta sintonía con Escobar, que Benjamin no busca proponer a la técnica como algo del todo nocivo (mero medio liquidador del aura, de un aura por sí misma reaccionaria), sino dar cuenta de su potencia y del riesgoso manejo antinatural de esta a manos del fascismo (pues se le han adosado conceptos propios del arte burgués, que eluden su naturaleza conmocionante y hacen caso omiso de su potencia). En este sentido, uno de los imperativos políticos parece ser disputar las herramientas a la esferas que confiscan y niegan la potencia de la técnica³⁰. Benjamin lo hará tanto a nivel teórico, insertando un andamiaje conceptual que impugna al esteticismo burgués; como a nivel formal, valiéndose de la imagen como recurso argumentativo (1990b).

Tradición como oxímoron: El silencio elocuente

Hasta ahora sabemos que la reproductibilidad se caracterizaría por la conmoción de la tradición y que esa sería una de las características de la potencia de los medios de reproducción técnica. Sin embargo, es preciso indagar en esta noción con el fin de desentrañar lo que Benjamin tendría en mente al asignar a los medios esa capacidad de remoción, la forma en que operaría. Dice el autor:

30 «[...] adscrito al marxismo [Benjamin] buscaba potenciar la función emancipadora del arte a través de la tecnología moderna. Por más que la reproductibilidad técnica se encuentre al servicio del capitalismo, los desajustes estructurales de este permiten que las fuerzas productivas por él mismas generadas puedan ser revertidas en su contra» (Escobar, 2018, p. 93).

«Ambos procesos [el conferir actualidad a lo reproducido y ponerlo a circular fuera de su situación espacio-temporal respectiva] conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición» (1990a, p. 23).

Si bien resulta sumamente espinoso el concepto de tradición esbozado e impugnado en el ensayo, la modulación con la noción de trasmisibilidad operada por Benjamin en el pasaje reseñado y su cotejo con el material reunido hasta ahora, permite pensar que la tradición sería algo así como una modalidad naturalizada de legibilidad e irrigación en la que se dispone las obras, datos u objetos linealmente en función de una adjudicación de autenticidad. Coordinada esta última que, como vimos, no remite únicamente a las condiciones de producción de la obra, sino que también al conjunto de sus reproducciones, recepciones y avatares a lo largo de su existencia material: el modo en que un objeto adquiere autoridad como ocurrencia singular, única e irrepetible. Dicho de otra manera: el modo en que se le dota de aura.

La tradición, podemos suponer entonces, sería la maniobra³¹ a través de la que dicha autoridad se transmite como herencia, clausura el sentido y configura comunidad, imaginario. Imperceptible maniobra por la cual los objetos adquieren — mejor dicho, se les dota de— un índice póstumo de legibilidad en el *continuum*³².

31 Maniobra, en tanto no sólo tiene la capacidad de transmitirse, sino que se determina 'qué debe' ser transmitido.

32 «[...]la constitución de una continuidad atribuye valor a aquellos elementos de lo sido que ya han ingresado en su eficacia póstuma. Contrarios a ellos los sitios en que la tradición se interrumpe y, por tanto, sus puntas y escarpaduras, que obligan a detenerse a quien quiere pasar por sobre ellas» (Benjamin, 2018c, p. 71).

Una forma de relación con los objetos —permeada de continuidad en el contexto impugnado por el autor— que no admite la interrupción y que asegura una continuidad instrumental³³ pasado-presente, modela la mirada y la sensibilidad, funcionaliza al objeto, obra u acontecimiento como testimonio de un influjo exógeno a ellos, a su existencia material. En otras palabras, Benjamin parece impugnar la asignación unívoca de sentido y operar con el anquilosamiento de cierta tradición.

En efecto, el análisis del cuarto apartado del ensayo (versión Taurus) permite suponer que no es la tradición en sí misma aquello que Benjamin impugna, sino el impulso de cierta tradición de brindar una continuidad ilusoria a los relatos y subsumir a los objetos como unidades clausuradas de sentido en una linealidad ilusoria. Lo que la reproducción conmociona es entonces, en virtud de esta línea de lectura, la persistencia y valoración de dicha ilusión, y abre la narración y la percepción a los silencios: lo discontinuo, fragmentario, asincrónico, etc. Dicho de otro modo: lo que daña la reproductibilidad técnica es una determinada forma de relación con los objetos y hace visibles las ‘puntas y escarpaduras’ (Benjamin, 2018c, p.71), lo acallado y olvidado.

Para Benjamin la verdadera elocuencia de los relatos, en este sentido, deberá buscarse en dichos silencios. Es esto posiblemente lo que sustenta la tesis del autor

33 «El homenaje o la apología procuran encubrir los momentos revolucionarios del curso de la historia. Lo que de verdad les importa es establecer una continuidad. Valoran únicamente aquellos elementos de la obra que han pasado a formar parte de su influjo. Se les escapan aquellos lugares donde la tradición se interrumpe, y con ellos sus peñas y acantilados, que ofrecen un asidero a quien quiera ir más allá» (Benjamin, 2016, p. 476).

que propone la trituración del aura como cambio perceptivo, tal como la abordaremos más adelante. Al mismo tiempo, estaría en consonancia con su interés por la fotografía como síntoma, agente y ejemplo paradigmático de dicha conmoción a nivel visual y perceptual, pues esta viene a mostrar las cosas como el ojo no puede verlas y como la mano no puede reproducirlas ni darlas a ver.

Precisamente, la paradoja de la fotografía —tópico que Benjamin abordará en el acápite 7 de la tercera versión de “La obra de arte” y en el inicio de la “Pequeña historia”— es haber sido víctima de intentar ser acreditada bajo esta forma de tradición (artístico-burguesa) que ella misma vino a impugnar. Es este el núcleo inicial que, como veremos, pone en escena el autor en la primera entrega del ensayo sobre la fotografía. Es decir, se sitúa ahí donde condiciones de producción y teoría se desfasan, contradicen. Por ello es posible indagar formas de potencia en el cruce de ambos ensayos.

Conmoción de la tradición y la potencia de la reproducción técnica

Con todo, hasta ahora no hemos ahondado del todo en los modos en que las técnicas de reproducción operarían esta ‘conmoción de la tradición’ (1990a, p. 23), cuya lectura hemos propuesto como remoción del impulso al tiempo lineal y homogéneo que sustenta la tradición tal como aparece en los pasajes que analizamos: es decir, como cristalización de múltiples determinaciones históricas y monopolización de los relatos.

Pues bien, el autor da cuenta de que la reproducción «confiere actualidad a lo reproducido» (1990a, p. 23) al oponer la aparición masiva a la aparición irrepetible y llevar lo reproducido al encuentro del destinatario. Dicha actualización ocurre, pues, no sólo en la operación de copiar, sino que involucra la circulación y recepción. Es decir, el instante crítico —si así pudiesemos llamarlo— se cifra en la relación con la temporalidad, la circulación y la recepción.

Si bien Benjamin no se explaya en “La obra de arte” acerca de las características de lo que sería esta actualización, podemos suponer en base a los indicios que el texto otorga, que será la contracara de aquella relación con la imagen dispuesta en el *continuum* de la tradición, es decir, una manera distinta de relación presente-pasado. En ese contexto debemos destacar al menos tres puntos fundamentales para los efectos de esta investigación: (1) esta ‘liquidación general’ responde doblemente —insisto en ello— a una «crisis y renovación de la humanidad» (1990a, p. 23); (2) que es detonada en alguna medida por los medios de reproducción en cuyo contexto Benjamin propone a la fotografía —en tanto agente y síntoma de la reproductibilidad— como «el primer medio de reproducción de verás revolucionario» (1990a, p. 26); (3) que supone —en potencia— un modo particular de relación con la temporalidad distinto al tiempo homogéneo de la tradición, que subsume pasado y presente; (4) por último, que si esta capacidad de disyunción temporal está latente en la técnica, la tradición funcionaría —al reactivarse y confiscar los objetos de la matriz reproductiva— como escamoteo de dicha potencia y como un modelamiento del *sensorium*, en tanto adscribe lo nuevo a una legibilidad anquilosada.

En suma, no sólo se perfila la relevancia de la reproductibilidad como potencia dentro del ámbito en el que el autor indaga el antídoto contra las condiciones de opresión —la politización del arte—, sino que también podemos desprender de lo analizado hasta ahora que los lineamientos propuestos por Benjamin no excluyen las condiciones adversas. Las directrices trazadas por el autor suponen trabajar con ambos momentos, ahí donde se imbrican e interrumpen mutuamente. No habría interrupción sin contuidad.

Efectivamente, en consonancia con la referencia a Marx en el prólogo del ensayo, Benjamin cifra la crisis y la chance emancipatoria al interior del propio sistema, en sus productos y en las formas de legibilidad y hábitos perceptivos que sustentan el lugar que estos ocupan en la tradición; al tiempo que en la emergencia de nuevos modos de relación con la temporalidad y de legibilidad de la mano de la técnica³⁴. En este sentido, la puesta en crisis de la tradición (su devaluación) —operada por la acometida de los medios técnicos— es una apertura en potencia a nuevas legibilidades, distintas a la ensoñación del tiempo lineal y continuo.

Por lo tanto, si la tradición que aquí se impugna es una forma de herencia cultural permeada por una representación lineal de la temporalidad, vuelven al foco aquellas categorías burguesas heredadas, cuya afinidad con la articulación fáctica de la vida operada por el fascismo el autor menciona en el prólogo. Es decir, al modelo de

34 Por cierto también que en nuevos modos de trasmisibilidad. Lo trasmisible, en adelante, será lo reproducible.

legibilidad anclado en las nociones de «creación y genialidad, perennidad y misterio» (1990a, p.18), opone un posible modo de legibilidad distinto que emergería como potencia neutralizada pero latente. Modo particular, que presenta los objetos no como unidades clausuradas por un sentido atribuido, unívoco y cómplice; sino como algo que al advenir al presente del receptor interrumpe el encadenamiento lineal de imágenes operado por la tradición, aperturándose a nuevas legibilidades en la permanente actualización³⁵.

La potencia emancipatoria latente de la reproductibilidad sería, por tanto, la de trastocar la posición de lo reproducido en relación con el tiempo, su lugar en la tradición y las legibilidades históricamente cristalizadas. Es una oportunidad de ir más allá, abrirse a la narración descartada y a la reactivación de un *sensorium* habituado a la persistencia de una continuidad ilusoria y a la distancia que impide el acceso a las escarpaduras de los objetos. Con todo, valga mencionar desde ya que no estaría presente la idea de algo así como un acceso a 'lo real' al pensar en esta apertura. El texto supone la idea de que el acceso al mundo circundante siempre es mediada, ya sea por una determinada tradición o por el sistema de aparatos. De lo que se trata —insisto— es de impugnar la univocidad de los relatos; mas no de acceder a las cosas o acontecimientos tal cual son.

35 «Lo que retorna del pasado en el presente de su actualización, es justamente lo que el pasado no pudo darse a sí mismo ni saber de sí mismo, esto es, la (re)inscripción y la (re)lectura de su siempre (im)propio e inagotable porvenir» (Collingwood-Selby, 2009, p.131). Esta actualización, en la que no nos detendremos mayormente, pues tiene su propia complejidad en el ensayo que analizamos, aparece en la “Pequeña historia” como ‘mirada retrospectiva’.

Esto último, como veremos, conversa absolutamente con uno de los objetivos que, a mi entender, anima el ensayo sobre la fotografía: reconectarla con su momento de emergencia, para revelar un contenido que fue sustraído por la tradición del tiempo continuo y la ideología; al tiempo que exponer un modo de recepción particular del cual el autor da cuenta en aquellos pasajes en los que se centra — sintomáticamente— en los primeros retratos como ‘esplendor’ del medio fotográfico.

Reproductibilidad y estetización

La otra cara de la reproductibilidad será la de la enajenación que trae consigo ahí donde sirve a los fines del fascismo, y que Benjamin deja establecido en el prólogo y epílogo del ensayo.

El riesgo de la enajenación emergería en la trasposición irreflexiva a la técnica de los conceptos heredados del arte burgués, que pertrecha la articulación fáctica de la vida operada por el esteticismo fascista. Es decir, donde el aura —embestida por la acometida de la reproductibilidad— se intercepta con la técnica, siendo reactivada e instrumentalizada. En otras palabras, donde se vela en dicha maniobra la dinámica de transmisibilidad que subyace a la circulación de la imagen y a su propia constitución como tal, es decir, el sesgo que articula el sentido y abastece a la masa de imágenes —transmitidas, producidas y reproducidas técnicamente— como libres de ‘pecado original’ en una fruición contemplativa y desinteresada de la existencia material del objeto, donde no hay espacio para la interrogante.

En el análisis que Willy Thayer lleva a cabo en su ensayo “Aura serial”, esta relación entre las nociones burguesas mencionadas por Benjamin en el prólogo y los objetos industriales que emulan objetos preindustriales³⁶ responde al establecimiento acrítico de un «*continuum* entre las categorías estéticas tradicionales y la reproductibilidad técnica» (Thayer, 2006, p. 272. Cursivas en el original). En opinión del autor, esto es lo que Benjamin denominaría ‘estetización’ y «[...]se expresa en su momento más significativo, en la construcción del culto serial de masas: la *personality* industrial, cinematográfica del caudillo» (ídem). A este encabalgamiento acrítico, Thayer opone la figura del culto fúnebre de los primeros retratos: «A tal estetización fotográfica del rostro humano en *culto al caudillo*, responde la politización fotográfica de la imagen en el *culto al recuerdo de lo desaparecido*» (Thayer, 2006, p. 275. Cursivas en el original). Esto último, figura metafórica que Benjamin, tanto en “La obra de arte” como en la “Pequeña historia” asigna a los primeros retratos, a los que propone como ‘última trinchera’ (Thayer, 2006, p. 275. Cursivas en el original) del valor de culto.

Volveré sobre esto más adelante y rescataré de Thayer la atención puesta por él en el pasaje del «culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos» (Benjamin, 1990a, p. 31) como momento relevante de conexión entre ambos textos y que abre la lectura a aquello que Benjamin entendería como la potencia de la técnica a nivel de cambio perceptivo y el espesor que nos parece que de soslayo

36 Pensemos desde ya en la fotografía tomando un puesto en el retratismo en el momento de su emergencia. Los pasajes, imágenes arcaizantes.

se vislumbra ahí, sobretodo tomando en cuenta el síntoma intertextual de la atención puesta en la fotografía temprana como apogeo.

Por ahora me interesa reforzar, en lo respecta a Benjamin y la línea de lectura que pretendo seguir esbozando, que la maniobra argumental en la que menciona a la fotografía temprana como 'última trinchera' (Benjamin, 1990a, p. 31) es indiscernible del instante de recepción, los cambios perceptuales que se diagnostican y la valoración del modo de recepción que —de la mano de la fotografía temprana, como esplendor u apogeo — describirá y pondrá de relieve.

En cuanto a la estetización, si bien mi intención no es abordar *in extenso* este punto, resulta importante trazar para ella, en tanto contracara dialéctica de la politización del arte, algunos horizontes de lectura.

En primer lugar, diremos, en base a la info reunida hasta ahora, que estetización parece ser el nombre para un impulso de irrenunciabilidad al aura y a una concepción lineal del tiempo en un contexto en el que la reproducción ha triturado a aquélla, conmocionando las formas tradicionales de transmisibilidad y recepción. Una contradictoria irrenunciabilidad al aura, por cierto, pues profita de las formas de recepción y exhibición que la técnica pone en escena. Un escamoteo de las condiciones de producción del sentido de los objetos y que los ofrece a la masa, en la cercanía como promesa de expresión bajo condiciones controladas.

En segundo lugar, es importante recalcar que la relación arte y política, a mi modo de interpretar el texto, no es algo que para Benjamin deba ser del todo superado, sino que se haya en el centro del nudo problemático y es asumido por el autor como una relación inherente en el contexto de la imagen en la modernidad. La esfera política, dice el autor en su ensayo sobre el surrealismo, es «un ámbito destinado totalmente a las imágenes» (Cadava, 2014, p. 117). No es en dicha relación donde está el riesgo alienante, sino en su velamiento —temática que Benjamin aborda, como veremos, en su crítica al *art pour l'art*—.

Por último, si lo que opera la política estética del fascismo es una administración contra la naturaleza de la potencia desbordante de los medios (y por ello, su negación), si ello actúa como una irrenunciabilidad o restauración enrarecida del aura, que elabora en esa conjunción su material fáctico (circulando como inocuo y dispuesto a la recepción masiva); si podemos suponer que esta es la treta que Benjamin exhuma al pensar el esteticismo y la relacionamos con sus observaciones respecto a la trasmisibilidad y a la trituración del aura como cambio perceptivo, podemos suponer entonces que, para el autor, la política, en sentido amplio³⁷, estaría en estrecha relación con la sensibilidad —y no con un sentido programático partidista, como podría verse tentado a inferir el lector incauto al considerar el contraste entre fascismo y comunismo que el autor plantea al declarar la urgencia de politizar el arte—. En este sentido, pienso que si queremos acercarnos a indagar la eventual potencia política de los medios y su relación con el aura [qué sería la

37 Es decir, tanto la política estética del fascismo como la del arte politizado.

politización del arte], la indagación debe alejarse de intuir una programática partidista.

En efecto, pienso que más que algo relacionado con un sentido político partidista y una economía del poder bajo condiciones de opresión, Benjamin parece ver aquella política estetizada del fascismo en el horizonte de la velada administración de modos de transmisibilidad adscritos a la tradición artística burguesa, es decir, que ya estaban ahí —naturalizados— como hábitos perceptuales y formas de legibilidad (del pasado, el presente y como promesa de futuro). La problemática es compleja y supone una imbricación, pues en dicha maniobra, esta política estetizada se sirve precisamente de los medios y soportes tecnológicos, negando la potencia de estos en una relación en la que se pretende una síntesis forzada entre aura y técnica, que por definición son opuestas.

Lo realmente fascista del esteticismo sería, a mi modo de ver, el disimulo de la relación indisoluble que habría entre formas de transmisibilidad, sensibilidad y política: una pretensión de transparencia, de aparecer como a-político. La politización del arte, podemos suponer por ahora, será lo opuesto a esta pretensión de inocuidad.

El médium de la percepción

En el contexto de este protagonismo del momento de la recepción que hemos recalcado, podemos ver en la tercera tesis del ensayo sobre la obra de arte cómo Benjamin profundiza en esta conmoción de la trasmisibilidad que ha decretado de la mano de la reproducción técnica y la vincula con la organización epocal de la percepción sensorial y su puesta en crisis —indiscernible, recordemos, de la renovación—.

En efecto, el autor constata que a cada época le corresponde un modo de organización perceptiva que le es propio y que este está condicionado natural e históricamente, y su vez sujeto a transformación³⁸. Benjamin señala que las transformaciones perceptivas que le son contemporáneas pueden entenderse como ‘desmoronamiento del aura’, cuyos condicionamientos sociales aspira poder precisar³⁹. Es decir, el aura se inserta con el fin de dar cuenta del problema de la percepción en relación con las condiciones sociales y de producción. El concepto pertenecería, por tanto, al *medium* de la percepción y no sería necesariamente una cualidad específica de algunas obras u objetos, sino que se sitúa en el momento de la recepción de estos. Indiscernible, por tanto, del espectador y su relación con el

38 «Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial. Dichos modos y maneras en que esa percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no sólo naturalmente, sino también históricamente» (1990a, p. 23).

39 «Y si las modificaciones en el medio de la percepción son susceptibles de que nosotros, sus coetáneos, las entendamos como desmoronamiento del aura, sí que podremos poner de bulto sus condicionamientos sociales» (1990a, p. 24).

mundo entorno, pues si la relación con este es siempre mediada, lo que entra en crisis en un determinado modo cristalizado de acceder a ella.

En esta tercera tesis está implícita la idea de que los productos artísticos de una época, al ser leídos retrospectivamente fuera de la tradición que —sabemos— clausura un sentido para ellos y se encuentra conmocionada, permiten sacar conclusiones acerca de la organización de la percepción durante el tiempo que la obra tuvo vigencia, y que estas conclusiones no sólo guardan relación con la constitución formal de aquellos productos⁴⁰. Transformaciones sociales, formas artísticas y cambios perceptivos se encontrarían en una relación expresiva que trasciende la distinción tradicional forma-contenido y la concepción lineal del tiempo histórico. Es en este contexto que podemos suponer que la fotografía, más que portadora de una cualidad específica como medio, es tomada argumentalmente por el autor como expresión ejemplar de este proceso macro.

Continúa Benjamin afirmando que en su contemporaneidad estarían dadas las condiciones para comprender las transformaciones en el médium de la percepción que de la mano de la técnica se están llevando a cabo. Dicha afirmación la incorpora

40 «La época de invasión de los bárbaros, en la que surgió la industria cultural de la Roma tardía y se ilustró el Génesis de Viena, no sólo tenía una arte diferente. Riegl y Wickhoff, los estudiosos de la escuela de Viena que vencieron el peso de la herencia clásica bajo la cual había estado enterrado aquel arte, fueron los primeros en llegar a la idea de sacar del mismo conclusiones acerca de la organización de la percepción en el tiempo en que tuvo vigencia. Aunque fueron descubrimientos de gran importancia, tuvieron si embargo el límite que les pusieron sus autores, quienes se contentaron con señalar la signatura formal que fue propia de la percepción en la época de la Roma tardía. No intentaron —y tal vez no podían esperar hacerlo— mostrar *los trastornos sociales que encontraban expresión en estas transformaciones de la percepción*». (Benjamin, 2018a, p. 31. Énfasis añadido).

Benjamin subvierte aquí la relación tradicional forma-contenido y la noción de que una obra testifica una cierta época. En este último sentido, la obra expresaría su época, no como prolongación metonímica de lo sido, sino como apertura en cada presente que vuelve la mirada a ella. Véase a este respecto una interesante crítica publicada por Benjamin en 1938, titulada *Gisèle Freund* (Benjamin, 2004c).

luego de haber precisamente propuesto que la tradición ha sido conmocionada a causa de la irrupción de la técnica, proceso que rubrica como 'trituration del aura'. Es decir, aura, técnica y cambio perceptivo son parte de un mismo sistema. No son conceptos excluyentes y del todo opuestos. Deben ser leídos en conjunto y dicha lectura, sería precisamente facilitada por la conmoción de la tradición. Dicho de otro modo: es el golpe que la reproductibilidad le propicia a lo establecido aquello que permite ver las fracturas e ir más allá. La 'trituration del aura' como crisis y renovación. Algo entra en crisis, al tiempo que algo se activa —como renovación— en la colisión entre la tradición y la reproductibilidad. Ese algo aparece —a mi modo de ver— en la constelación teórica del aura y es rastreable —como anticipamos— en los argumentos relativos al retrato temprano.

La definición de aura

Al proseguir con el análisis de los acápites que consideramos más relevantes para nuestro efecto, y luego de que hemos establecido un horizonte de lectura basado en la relación potencia conmocionante de los medios y cambio perceptivo, se hace necesario atender al pasaje que suele estudiarse y citarse con más frecuencia como la definición de aura. Este, en la primera versión del ensayo sobre la reproductibilidad, se trata de una transcripción casi literal de la definición que —en 1931— se publicó en "Breve historia de la fotografía". Cito a continuación ambos pasajes *in extenso*.

En la primera versión de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, leemos lo siguiente:

¿Qué es el aura propiamente hablando? Una trama particular de espacio y tiempo; la aparición irreplicable de una lejanía por cercana que esta 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» (1990a, p. 16).

En la *Kleine Geschichte*, por su parte, leemos⁴¹:

¿Pero qué es propiamente el aura? Una trama muy particular de espacio y tiempo: irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que pueda estar. Seguir con toda calma en el horizonte en un mediodía de verano, la línea de la cordillera o una rama que arroja su sombra sobre quien la contempla hasta que el instante o la hora participan de su aparición, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama. (1990b, p. 75, énfasis añadido).

Si bien este pasaje es prácticamente ineludible en todo trabajo académico que indague el concepto de aura, debemos mencionar que nuestra decisión metodológica se halla adscrita a la indagación de los rastros que exhibe la argumentación de Benjamin en relación con las técnicas de reproducción —fundamentalmente en los

41 Podría decirse que la mención explícita en la *Kleine Geschichte* a la temporalidad como aquello que pasa a ser parte de la aparición es única dentro de las formulaciones que el autor realizó a propósito del concepto: «hasta que el instante o la hora participan de su aparición». Existe escaso material teórico en castellano que indague en ello, lo cual lo hace de difícil acceso. Si bien no nos detendremos por ahora en esto, valga recalcar que para Benjamin la relación entre los medios técnicos y la temporalidad, como hasta ahora hemos anticipado, es fundamental. Por ello la presencia de la frase omitida en su transcripción a “La obra de arte”, contribuye a subrayar dicha importancia como pista de lectura. Podemos mencionar dos interesantes trabajos que abordan la elisión de la frase: *Walter Benjamin sans destin* (Perret, 2007). Y *Benjamin's aura* (Hansen, 2008, p. 336-375).

pasajes referidos a la fotografía—, tanto en “La obra de arte” como en la “Pequeña historia”: sus nexos y contrastes.

Como ya señalamos, al ser el aura un concepto complejo y multiforme, me parece que es en su despliegue intertextual donde mejor se le puede indagar. Con todo, hemos seleccionado la primera versión de «La obra de arte», pues manifiesta un estadio de desarrollo similar de los postulados teóricos del autor, y permite seguir una línea de argumentación que nos parece fértil en relación con nuestros propósitos.

Dicho esto, más que extenderme en las discusiones habituales sobre la definición y sus distintas versiones e intervenciones externas, destacaré aquellos elementos que parecen relevantes y que tienen en común ambos trabajos que nos convocan: (1) la imagen que el autor construye para ilustrar el concepto de aura establece directa relación con la recepción, es decir, es indisociable del aparato perceptivo, pues, la aparición ‘se experimenta’ por ese sujeto ficticio que parece estar situado en un detrás de cámara; (2) que esta experiencia perceptiva parece ser pasiva, pues si bien quien contempla sigue la aparición, lo hace desde su propio lugar (transcurre ‘mientras se descansa’ (1990a, p. 16) o se sigue ‘con toda calma’ (1990b, p. 75); (3) que la definición se plantea en ambos ensayos como pregunta retrospectiva, una vez decretada argumentalmente su merma; (4) que plantea la irrepitibilidad de la aparición, una singularidad; (5) Y, por último, que contiene una relación espacio-temporal confusa, pues se sigue aquella lejana —en tiempo, distancia, o ambas—

aparición que, por próxima que se encuentre en tiempo-espacio, se inscribe como lejana.

En las definiciones incluídas en la siguientes versiones de “La obra de arte”, persiste la constante de las coordenadas lejanía y distancia, y la irrepitibilidad de la aparición; como si la única definición propiamente tal del aura que Benjamin nos dejó, fuera la misteriosa frase: «manifestación irrepitible de una lejanía (por cercana que pueda estar» (1990a, p. 24).

En relación con este indicio, parece interesante —y por cierto fecundo— detenerse en un fragmento poco referenciado al momento de indagar el concepto de aura, titulado “La lejanía y las imágenes”. Pues pienso que contribuye a esclarecer ciertos puntos que me parecen relevantes y que funcionarán como material posterior para abordar los pasajes referidos al retrato temprano, cuya importancia hemos anticipado.

Dice Benjamin en aquel fragmento temprano⁴²:

Contemplo el paisaje: el mar está en su bahía terso como un espejo; los bosques suben como masas inmóviles, mudas, hasta la cumbre de las montañas; allá arriba, demoradas, ruinas de castillos, tal y como lo estaban hace siglos: el cielo brilla sin nubes en un eterno azul. Así lo quiere el soñador. Que ese mar se alza y se hunde en miles, pero que miles de olas; que los bosques se estremecen a cada instante desde las raíces hasta la última hoja; que las piedras de los castillos en ruinas imperan derrumbamientos y grietas constantes; que en el cielo, antes de que se formen nubes, hierven gases en luchas invisibles; todo esto *tiene que olvidarlo* para entregarse a las imágenes. En ellas tiene reposo, eternidad. Cada batir de ala de un pájaro que le roza, cada ráfaga de viento que le estremece, cada cercanía que le toca, es un mentís. Pero la

42 El pasaje citado pertenece a una serie de textos breves reunidos bajo el título “Sombras Breves”. La nota del traductor de la edición Taurus de Discursos Interrumpidos I menciona que fueron publicados entre 1929 y 1933 (Benjamin, 1990c. p.155).

lejanía reconstruye su sueño [...] Y lo que le parece más perfecto es, si lo logra, tomarle al movimiento su agujón, transformar la ráfaga de viento en un susurro y el deslizarse de los pájaros en un trazo en el cielo. El placer del soñador reside por tanto en poner un término a la naturaleza en el marco de desvaídas imágenes. Conjurarla bajo una llamada nueva es el don del poeta (Benjamin, 1990c, p. 152-153, énfasis añadido).

Al seguir el fragmento anteriormente citado, podría decirse que toda imagen contemplativa para Benjamin se constituiría en tanto tal a partir de un olvido necesario para que esta exista como tal; de un escamoteo —en el darse a la percepción e ingresar al conocimiento y el recuerdo— del carácter fracturado y vibrante de los objetos. Operación que —pese a ‘cada cercanía que le toca’ a quien entra en esa relación— restituye la distancia y trama —a pesar de y debido a ello— una imagen en aquella experiencia que el autor signa como contemplativa. Imagen que suprime la existencia material del objeto. Es decir, una recepción sensible que prescinde del cuerpo y la materia para constituirse en imagen.

Esa experiencia de un olvido, que en la alusión a las coordenadas de cercanía y distancia conecta claramente con el aura, es para Benjamin una experiencia onírica en la que quien contempla se entrega a una trama imaginaria en la que la naturaleza es transfigurada, fetichizada en ‘devaída’ imagen mental: un remedo de existencia; y experimentada —a pesar de ello— como real desde el placer autocomplaciente de la distancia⁴³.

43 Una fruición distinta —valga recalcar desde ya— a aquella que se menciona en “Diario parisino” en el relato del debate acerca de la reproducción de obras de arte.

De algún modo el autor propone que la relación del aparato perceptivo y el conocimiento con la realidad material circundante siempre serán mediados por su transfiguración en imagen. No podría deducirse del fragmento citado que Benjamin proponga la posibilidad de acceder a lo real en sí, una total vigilia que ponga el aparato perceptivo en contacto con los objetos *tal cual son*. Parece proponer que siempre la relación con el entorno será con la imagen que nos hacemos de él: mediada, representada.

Si de alguna manera es la conjunción entre esta —única— forma de acceder a las cosas y la estética burguesa la que entra en crisis ¿Dónde podría posicionarse la apertura, la oportunidad, la renovación? La pista la da el mismo Benjamin al final del pasaje:

«Conjurarla bajo una llamada nueva es el don del poeta» (1990c, p.153). Es decir, deja abierta la posibilidad a un modo distinto de recepción, que no necesariamente prescinde de la distancia que trama la imagen-representación, sino que conjura la naturaleza —bajo una magia distinta a la fruición contemplativa— bajo una ‘nueva llamada’, un prescindir de las imágenes consabidas y hegemónicas, o bien un no olvidar del todo.

Aura y masas

Luego de establecer la crítica definición de aura y relacionar el concepto con los modos perceptivos que a cada época le son propios y a la vez proponer estos modos como condicionados natural e históricamente, por tanto mutables, Benjamin se aboca a la tarea de dar cuenta de sus condicionamientos sociales. En ese contexto, vincula el proceso de decadencia del aura con dos circunstancias ligadas al protagonismo de las masas en la sociedad moderna y la intensidad creciente de sus movimientos: 1) «acercar espacial y humanamente las cosas» y 2) «superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción» (1990a, 25).

El autor, a esta altura del texto, complementa el interés que hasta aquí ha evidenciado por la recepción, con la inclusión —en contraposición a la interioridad individual y contemplativa— de un sujeto colectivo disperso que no acoge jerarquías, que frente al distanciamiento aurático prefiere la más próximas de las cercanías. Contrasta, de esta forma, el ‘sentido para lo único’ de la contemplación burguesa, con el «sentido para lo homogéneo en el mundo» del sujeto-masa (1990a, p.32). Sintetiza ello en una sensibilidad que encuentra «lo homogéneo incluso en aquello que es único» (1990a, p. 32). Propone, de esta manera, un modo de ver, una mirada demandada por este sujeto-masa: «La orientación de la realidad hacia las masas y de las masas hacia ella —dice el autor— es un proceso de

alcances ilimitados lo mismo para el pensar que para el mirar» [*Anschauung*] (p.32)⁴⁴.

Podríamos suponer entonces que la reproductibilidad vendría a satisfacer, en este sentido, la aspiración de cercanía de las masas y entregar a la mirada los objetos suprimiendo la distancia en la circulación masiva. Aparece en escena una mirada otra, que el autor liga con el pensamiento en un proceso de alcances ilimitados.

Sin embargo —y aquí radica el riesgo—, será ese mismo deseo el que el fascismo intercepta al proporcionar la ilusión de expresión en la cercanía del soporte, la promesa de acceso a la representación; pero manteniendo intacta la distancia artificial, por ejemplo, del soberano, auratizándolo —generando espaciamiento— y exhibiéndolo masivamente al mismo tiempo en la cercanía. Una traición a la potencia de la técnica, en tanto síntesis forzada entre aura y reproducción, por definición opuestas.

Respecto a esto último, mi propuesta es que el momento de la recepción, cuyo espesor y complejidad —según mi hipótesis— Benjamin querría poner de relieve a través de la fotografía, es aquél que se sitúa antes de cualquier síntesis, ‘entre’ las fuerzas en disputa.

44 En la versión de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” editada en el volumen *Iluminaciones I*, de editorial Taurus (1990a), Jesús Aguirre traduce *Anschauung* como ‘contemplación’. Creo que ello se aparta del sentido original del texto, toda vez que puede inducir a confusión al asociarse al régimen burgués de contemplación que Benjamin impugna en el texto. En este sentido *Kontemplation* y *Anschauung* no remiten a la misma significación. La primera estaría en relación con algo trascendente, mientras que la segunda se refiere al acto de mirar. Transcribo por ello la versión traducida de Andrés E. Weikert (2018), publicada en el volumen *Estética de la Imagen*, donde atiende a esa necesaria distinción.

Aura y culto

Al proseguir con el examen del ensayo que convoca la primera parte de la presente investigación, me detendré en la cuarta sección de este, en la cual Benjamin aborda la vinculación entre tradición y culto.

Indica el autor en este contexto, que el fundamento aurático de la obra, su carácter de ocurrencia única e irrepetible, estaría dado por su posición en la tradición. «La unicidad de la obra de arte —dice Benjamin— se identifica con su ensamblamiento en el contexto de la tradición» (1990a, p. 25). Esta es signada por el autor como algo en permanente transformación, que afecta la legibilidad de las obras, pero deja intacta «su unicidad, o dicho con otro término, su aura» (ídem). Aura: un nombre no sólo para la distancia contemplativa, sino también para la singularidad.

Tanto en este apartado como en el siguiente, Benjamin liga el aura con el culto y señala que el modo originario de adscripción de la obra de arte única a una determinada tradición estaría dada por su surgimiento al servicio del culto⁴⁵. La existencia aurática de la obra estaría siempre ligada a un ritual, «primero mágico, luego religioso» (1990a, p. 26). Esto la constituye en una lejanía inacercable, que la separa y diferencia de los objetos comunes, que vela su carácter de hechura

45 «La unicidad de la obra de arte se identifica con su ensamblamiento en el contexto de la tradición. Esa tradición es desde luego algo muy vivo, algo extraordinariamente cambiante [...] La índole original del ensamblamiento de la obra de arte en el contexto de la tradición encontró su expresión en el culto» (1990a, p. 26).

artesanal (su materialidad) y la hace algo distinto de su propia aparición, por cuanto la pone en relación con algo trascendente, que —por cerca que puedan la obra u objeto estar materialmente— se sustrae⁴⁶. Una transfiguración —tal como la que apreciábamos en la mención a “La lejanía y las imágenes”— que, pese a la cercanía, se resiste.

Este fundamento cultural —menciona el autor— no se extingue con el ocaso del arte religioso, sino que sólo se desplaza y encuentra expresión como ‘ritual secularizado’ en el culto a la belleza. Podemos decir entonces, que toda obra singular existirá como tal —como única, irrepetible e idéntica a sí— en relación con una determinada tradición cultural. Por secularizada que esta se torne en sus desplazamientos, al ser referida la obra —u objeto— a un culto determinado —al adjudicársele un origen cultural— vuelve a consagrarse al objeto y mantiene su aura:

A medida que se seculariza el valor cultural de la imagen, nos representaremos con mayor indeterminación el sustrato de su singularidad. La singularidad empírica del artista o de su actividad artística desplaza cada vez más en la mente del espectador a la singularidad de las manifestaciones que imperan en la imagen cultural. Claro que nunca enteramente; el concepto de autenticidad jamás deja de tender a ser más que una adjudicación de origen. (p 27. Énfasis añadido).

46 En una nota, explica Benjamin: «La definición del aura como “la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)” no representa otra cosa que la formulación del valor cultural de la obra artística en categorías de percepción espacial-temporal. Lejanía es lo contrario que cercanía. Lo esencialmente lejano es lo inaccesible. Y serlo es de hecho una cualidad capital de la imagen cultural. Por propia naturaleza sigue siendo “lejanía, por cercana que pueda estar”. Una vez aparecida conserva su lejanía, a la cual en nada perjudica la cercanía que pueda lograrse de su materia» (1990a,p. 26).

A la luz de lo anterior, podemos inferir que lo que Benjamin critica, no es tanto la adjudicación de un origen cultural o de autenticidad para la obra —aquello que vela su escena de producción y la aleja de la mirada: la auratiza—, sino la persistencia de un impulso que hace pervivir a la obra como auténtica, como unidad clausurada de sentido en el encuentro con otras condiciones de producción, otras épocas, otras recepciones. El autor, recalcamos una vez más, apunta en el ensayo sobre la reproductibilidad contra la pervivencia recalcitrante y cómplice de determinados modos de recepción y legibilidad en el encuentro con otras circunstancias históricas. Un encuentro que supone precisamente la puesta en crisis, dado el cambio en las condiciones de producción, de dichos modos de recepción y legibilidad, a la vez que una apertura. De ahí que a modo personal interprete el texto como una modulación de intensidades y el instante crítico de este proceso como un choque frontal.

En efecto, en el movimiento descrito por Benjamin a esta altura del texto, se hace patente con aun mayor énfasis, que interactúan dialécticamente dos fuerzas: en un extremo, una que aún no relaciona del todo con la exhibición y la técnica y que sugiere como secular; en el otro, una cultural⁴⁷.

Se infiere de este carácter dialéctico y de las citas aludidas más arriba, que el culto no opera como referencia a un pasado histórico caduco, sino que más bien

47 «Con los diversos métodos de su reproducción técnica han crecido en grado tan fuerte las posibilidades de exhibición de la obra de arte, que el corrimiento cuantitativo entre sus dos polos se torna, como en los tiempos primitivos, en una modificación cualitativa de su naturaleza. A saber, en los tiempos primitivos, y a causa de la preponderancia absoluta de su valor cultural, fue en primera línea un instrumento de magia que sólo más tarde se reconoció en cierto modo como obra artística; y hoy la preponderancia absoluta de su valor exhibitivo hace de allá una hechura con funciones por entero nuevas entre las cuales la artística —la que nos es consciente— se destaca como la que más tarde tal vez se reconozca en cuanto accesoria», (Benjamin, 1990a, p. 30).

representa en el texto un modo de relacionarse con los objetos, disponerlos en el tiempo y otorgarles sentido. Asimismo, se deduce que el culto sufre desplazamientos, pero parece salir indemne ahí donde se activa la tradición del tiempo homogéneo, que reprime aquella otra fuerza —el valor exhibitivo— que aún Benjamin no pone en escena del todo y que resuena a esa disposición originaria de la obra a ser reproducida, de la cual da cuenta al iniciar los pasajes referidos a la reproducción. Recordemosla: «La obra de arte ha sido siempre fundamentalmente susceptible de reproducción» «[...] la reproducción técnica de la obra de arte es algo nuevo que se impone en la historia intermitentemente, a empujones muy distantes unos de otros, pero con intensidad creciente» (Benjamin, 1990a, p. 18-19).

De la mano de esto último, podemos reforzar la idea de que el proceso dialéctico descrito por el autor opera como una modulación de esas intensidades y no como una superposición definitiva de un valor sobre otro, su erradicación. Sin embargo, el diagnóstico de Benjamin parece guardar relación con que la balanza parece haber estado del lado del culto y la contemplación hasta ahora, contribuyendo en su contemporaneidad a la elaboración del material con que el fascismo modela la sensibilidad.

Pues bien, establecido lo anterior, podemos proponer que la apertura, de cara a la 'crisis y renovación' (ídem) que propone Benjamin, estaría dada por el hecho de que la intensidad de la técnica ha alcanzado un grado tal, que acomete contra la tradición prácticamente de manera incontrarrestable, que socava sus fundamentos de forma inusitada, pues «por primera vez en la historia del mundo, la

reproductibilidad técnica de la obra de arte libera a esta de su existencia parasitaria en medio del ritual» (1990a, p. 34).

Con todo, valga poner de relieve a esta altura como precaución metodológica: la chance parece no estar del todo del lado de la técnica, como una acometida asoladora; como si por sí misma —es decir, suprimiendo la cultualidad— representara una chance.

Detengamonos en esto último. Si el proceso es una modulación de intensidades; si, como vimos, la reproducción siempre ha sido parte de la obra, no es factible pensar en una superposición absoluta y definitiva de un valor sobre otro. Es pertinente reforzar en este contexto la siguiente idea, ya esbozada en los apartados anteriores analizados: lo nocivo no es el culto ni el aura, sino aquel ánimo de irrenunciabilidad velado y cómplice del esteticismo político. ¿Por qué pensar esto? La respuesta que propongo es la siguiente: porque Benjamin, al proponer la fotografía como 'última trinchera' del valor de culto —en una maniobra argumental, en apariencia, confusa, pues la fotografía precisamente vendría a socavar al culto— parece apostar a la interrupción mútua de ambas fuerzas. Lo anterior equivale a un llamado efectuado de soslayo a posar la mirada en el choque de los valores —y no en la abolición recíproca e intermitente—. Es decir, no es factible pensar en la erradicación total del aura si pretendemos respetar el carácter dialéctico del modelo propuesto por el autor e indagar a través de él reductos de apertura. Volveré a ello más adelante, pero recalcaré por el momento la intuición —ya anticipada a modo de hipótesis—

de que para el autor algo particular ocurre ahí donde, en su confrontación, ambos polos vacilan.

Politización del arte

Una vez trazado esto que se propone como el horizonte dialéctico del proceso que el autor aborda, Benjamin pasa a la siguiente sentencia: «Al irrumpir el primer medio de reproducción de veras revolucionario, a saber la fotografía (a un tiempo con el despunte del socialismo), el arte sintió la proximidad de la crisis» (1990a, p. 26). A la inminencia de dicha crisis, el arte habría reaccionado con una ‘teología del arte’, que se replegó sobre sí y se desligó de cualquier función social en la doctrina de *l’art pour l’art*. Es decir, ante la acometida de la fotografía, se reactiva y extrema el culto en el arte, y este pretende no tener ningún valor de uso más allá de sí mismo. Podríamos decir, pretende ser a-político. Esta crítica que Benjamin hace contra la autonomía del arte, refuerza nuestra idea de que el riesgo está del lado de la irrenunciabilidad a la tradición y al culto como treta política para aparecer como a-político.

Cierra el autor esta cuarta sección del ensayo, en la que comienza a extremar los argumentos a favor de la potencia de los medios de reproducción técnica—de la mano de la fotografía como recurso argumental—, con una potente frase:

Cuando llega el instante en que el criterio de autenticidad falla ante la producción artística, es cuando la función social del arte en su conjunto se ha trastornado también. En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber, su fundamentación en la política. (1990a, p. 35).

La sentencia es sumamente crítica y Benjamin no se detiene en ella. Pasa inmediatamente a otros temas: la distinción entre valor de culto y valor de exhibición, en ciertas versiones; o bien, a los primeros días de la fotografía, en otras. No podemos deducir claramente de ninguna de las versión cuándo y cómo el arte se politizaría y convertiría en eventual antídoto contra el fascismo. Sólo nos sugiere que el arte se abre a un nuevo fundamento «cuando llega el instante» (ídem) en que la irrupción de los medios de reproducción técnica socava sus cimientos rituales.

Antes de tomar un curso argumental en la indagación de la frase, es preciso destacar —como recurso metodológico que, dicho sea de paso, me parece del todo fértil para toda lectura que se adentre en Benjamin— la vacilación del autor respecto a la decisión del tiempo verbal en la frase que despliega con el fin de dar cuenta de un posible paso del arte a la politización. En la primera versión, el extracto referido al paso que sustituye al fundamento ritual está en pasado [*ist greten*]; en la tercera está en presente [*trit*]; mientras que en la segunda está en imperativo [*hat zu treten*]. El autor no deja claro si «llegado el instante en que el criterio de autenticidad falla ante la producción artística» (ídem) el fundamento político del arte ha ingresado, ingresa o debe ingresar, en lugar del fundamento ritual. Benjamin —insisto— vacila

en la elección del tiempo verbal de la frase. La única respuesta temporal con la que el lector cuenta, es que se lleva a cabo «en el instante mismo» (ídem), en un destello sin precisabilidad cronológica.

La vacilación de Benjamin parece casi una decisión metodológica, un querer eludir el darle a ese 'instante' la condición de tránsito, de pasaje entre un antes y un después. ¿Cómo leerla? La respuesta que me parece más fructífera, es que debe abordarse en base a la ambigüedad misma que ella contiene, su indeterminación temporal. Habitados a la secuencialidad de los relatos y al instante como tránsito entre el pasado y el futuro, el lector se ve tentado a exigir al autor un tiempo verbal preciso. Lo único que persiste, sin embargo, como pista intertextual, es la ambigüedad de la frase y ese instante cronológicamente imprecisado, sin aquí ni ahora. Ahí donde acomete la técnica y socava los fundamentos de un modo de recepción cimentado en la cultualidad, parece emerger un umbral, un entre que tal vez no es pasaje, sino suspensión.

De la mano de lo propuesto en el párrafo anterior y de lo analizado hasta ahora, considero posible interpretar la figura del destello como aquello que acontece en el choque entre los polos propuestos por el autor como modos de recepción. Pues, si bien la reproducción siempre va acompañada a la singularidad aurática, la potencia inusitada con que la reproductibilidad técnica acomete en las condiciones descritas por el autor, permite suponer que se genera un estallido en la superficie de impacto de dicha acometida, cuyo estruendo es preciso atender.

¿Cómo leer esta acometida que parece generar un estallido suspensivo y una apertura, pues libera al objeto de su adscripción cultural?

En un breve, pero interesante texto dedicado al cine, el autor dice algo que resulta esclarecedor en varios aspectos:

Que a cada obra de arte, a cada época del arte son inherentes tendencias políticas —puesto que son de hecho formaciones históricas de la conciencia— es una verdad de perogrullo. Pero tal como las capas más profundas de la piedras sólo salen a la luz en los puntos de fractura, así también la formación profunda de la ‘tendencia’ está a la vista abiertamente sólo en los puntos de fractura de la historia del arte (y de las obras). Las revoluciones técnicas: estos son los puntos de fractura del desarrollo del arte en que, de cuando en cuando las tendencias se hacen visibles, quedan expuestas por así decir. En cada nueva revolución técnica la tendencia se convierte, como por sí misma, a partir de un muy oculto elemento del arte en uno manifiesto. (Benjamin, 2018d, p. 149).

A partir del pasaje citado, podemos reforzar la idea de que en cada obra subyacen tendencias políticas, pero de manera velada. No hay producción sin tendencia, parece indicar Benjamin en este breve texto, tal como se lee en el “El autor como productor”(Benjamin, 1975).

Con todo, mi interés en traer el extracto referenciado al argumento guarda relación con que a partir de él es posible dar una fisinomía argumental a aquella ‘revolución técnica’ de la cual la fotografía es síntoma y agente ejemplar —«el primer medio de reproducción de veras revolucionario» (ídem)— y entender la potencia de la técnica no sólo en el sentido de algo que viene a socavar el fundamento ritual del arte con

una potencia casi incontrarrestable, sino que también interrumpir el silencio bajo el cual la relación arte y política se lleva a cabo, haciendo visible la tendencia a través de la fractura.

El instante en que el criterio de autenticidad falla ante la acometida de la reproductibilidad —en que el aura es embestida—, podría ser leído de la mano de lo anteriormente propuesto como el instante en que se deja ver la fractura abierta por la colisión entre culto y exhibición, arte y técnica. El objeto ya no aparece como completo y su sentido clausurado, pues en un destello su inscripción habitual vaciló. A través de la fractura algo se filtra, pero también algo se interrumpe. Aquí se le llama 'tendencia', lo cual nos puede llevar a "El autor como productor" a buscar rendimientos teóricos, sin embargo, ello dista de los alcances de esta investigación, pues la intención declarada es centrarse en la constatación del aura y la recepción. Dicho esto último, lo que me interesa poner de relieve a esta altura, es que esa 'fractura' que deja ver algo refuerza la idea de que lo que acontecería en el choque arte y técnica es un modo de atención distinto, en la suspensividad de un umbral.

Pese a prescindir deliberadamente de detenerme *in extenso* en el término 'tendencia', corresponde de igual manera devolver la mirada a la declaración por parte de Benjamin acerca de la politización del arte, aquel instante que he propuesto como choque frontal entre los regímenes de recepción que cada valor representa. En ese ámbito, propongo, en base a la información recabada hasta acá, que la transformación radical que albergan los nuevos medios de reproducción técnica sería, no la de politizar el arte en base a una tendencia partidista programática; sino

la de disipar la niebla cultural que oculta esa relación intrínseca y velada entre imagen y política⁴⁸, interrumpirla en un destello.

Propuesto lo anterior, recapitulemos. Si la tradición —aquella que el autor impugna— es el camino recto y continuo en que el objeto singular auratizado se desplaza e irriga sacralizado su sentido desde la lejanía, separado de su carácter común, artesanal y material, podemos decir que sólo interrumpiendo el *continuum* de la tradición puede el arte adquirir un sedimento revolucionario, arrebatado del vacío tiempo homogéneo y de la invisible transfiguración que lo posiciona como libre de pecado original en esa continuidad.

Sin embargo, esa chance ocurre para el autor en un destello, en un ‘instante’. Y acontecería —aconteció o debe acontecer— en la acometida de los medios de reproducción contra los fundamentos del arte burgues. Este instante, ese destello —que en la presente lectura se propone como vacilación o umbral, mas no como tránsito— que se produce en el choque entre ambos polos será central, como he mencionado, para indagar algún indicio de chance emancipatoria en el contexto de los cambios perceptivos suscitados por la reproductibilidad técnica.

En síntesis, en el contexto dispuesto por la irrupción de los medios de reproducción técnica —cercanía, repetición, copia y fugacidad— no tiene sentido preguntarse por la lejanía, la copia auténtica y la singularidad aisladas. Los productos de los medios

48 Cuyo ejemplo es el supuesto a-político del arte autónomo y el esteticismo político del fascismo.

de reproducción carecen intrínsecamente de la jerarquía que la tradición otorga y pone en crisis el andamiaje conceptual de la tradición artística burguesa. Se apertura así la chance a un nuevo fundamento (cualquiera sea este, pues Benjamin no es claro en definirlo), lo cual ocurre en un instante y ahí donde, producto del choque frontal, vacila tanto el culto y como la acometida de la exhibitividad.

Lo relevante en este contexto, más que suponer otro fundamento o preguntarse por la valoración del autor respecto a las posibilidades existentes en su época, parece ser posar la mirada en aquella interrupción mútua de los valores en confrontación. Lo anterior debido a que Benjamin no entrega pistas definitivas en “La obra de arte” para la comprensión de lo que denomina politización del arte. El trabajo de indagar una definición para para ello hace menester la recurrencia a otros registros de su producción textual, los cuales escapan del alcance de esta investigación.

No obstante, como ya se mencionó, mi opción metodológica es la de atender a su propia vacilación en la elección del tiempo verbal y a la fisonomía del pasaje como imagen que grafica una vacilación. Atendiendo a ello, me parece que no hay otro lugar en el texto que se parezca más a la imagen que Benjamin construye a propósito de la politización del arte que el pasaje referido al retrato fotográfico temprano, presente en ambos ensayos convocados en la presente investigación. Se indagará en ello mas adelante y con mayor acento en la segunda parte de este trabajo, pero antes es menester detenerse en la dialéctica culto y exhibición con el fin de establecer una fisonomía un poco más clara para cada uno.

Valor de culto y valor de exhibición

Pues bien, en el acápite cinco del ensayo, Benjamin profundiza en el problema de la recepción y menciona —ya de forma explícita— que esta se lleva a cabo bajo la oscilación de dos extremos dialécticos que resaltan, precisamente por su polaridad. Habrá otros factores involucrados, otros acentos en dicho proceso, pero él declara centrarse en culto y exhibición por su carácter opuesto e intensidad. Es decir, posa la mirada ahí donde se hiperbolizan las fuerzas. Estos opuestos dialécticos son conceptualizados por el autor como ‘valor de culto’ y ‘valor de exhibición’:

La recepción de las obras de arte —dice Benjamin— sucede bajo diversos acentos, entre los cuales hay dos que destacan por su polaridad. Uno de esos acentos reside en el valor cultural, el otro en el valor exhibitivo de la obra artística (1990a, p. 28).

A esta altura del ensayo, recepción y su particular dialéctica están ya definitivamente ligadas argumentalmente por el autor y sus polos definidos. Este punto es fundamental para el propósito de esta tesis, pues establece de modo patente el problema en torno a la relación aura y recepción como oscilación dialéctica y no como una superposición total de un valor sobre otro —tal como ya anticipamos en oposición a las lecturas que siguen la línea de la obsolescencia absoluta del aura, llegando algunas incluso a usar el término ‘post-aurático’—.

Al ejemplificar en una nota con la imagen de la “Virgen Sixtina”, aclara el autor que esta dualidad, esta oscilación opera tanto al interior de la historia del arte como en

las obras particulares⁴⁹. Es decir, opera en el ámbito tanto general como particular. La mención a la historia del arte representa un indicio argumental en el cual podría caerse y pensar en términos de periodización, como ya advertí. Sin embargo, el mayor rendimiento se da siguiendo la pista de la importancia que el autor atribuye a la recepción como desplazamiento de acentos y en el hecho de que la reproductibilidad vendría, en este sentido, a detonar algo que habitó siempre en la obra y estaba eclipsado por la valoración e irrenunciabilidad al culto.

Respecto de este último —el valor de culto— el autor señala que opera en aquellas imágenes en donde lo importante es «que existan y no que en que sean vistas» (1990a, p. 35), que estén ocultas o cuya exhibición sea controlada. El objeto en el culto contemplativo —digámoslo una vez más— es separado de sí y escindido de su presencia material, su carácter artesanal de objeto común. No tiene otro valor de uso que su adscripción al culto del cual emana.

49 «El tránsito del primer modo de recepción artística al segundo determina el decurso histórico de la recepción artística en general. No obstante podríamos poner de bulto una cierta oscilación entre ambos modos receptivos por principio para cada obra de arte. Así, por ejemplo, para la *Virgen Sixtina* Desde la investigación de Hubert Grimme sabemos que originalmente fue pintada para fines de exposición. Para sus trabajos le impulsó a Grimme la siguiente pregunta: ¿por qué en el primer plano del cuadro ese portante de madera sobre el que se apoyan los dos angelotes? ¿Como pudo un Rafael, siguió preguntándose Grimme, adornar el cielo con un par de portantes? De la investigación resultó que la *Virgen Sixtina* había sido encargada con motivo de la capilla ardiente pública del Papa Sixto. Dicha ceremonia pontificia tenía lugar en una capilla lateral de la basílica de San Pedro. En el fondo a modo de nicho de esa capilla se instaló, apoyado sobre el féretro, el cuadro de Rafael. Lo que Rafael representa en él es la Virgen acercándose entre nubes al féretro papal desde el fondo del nicho delimitado por dos portantes verdes. El sobresaliente valor exhibitivo del cuadro de Rafael encontró su utilización en los funerales del Papa Sixto. Poco tiempo después vino a parar el cuadro al altar mayor de un monasterio de Piacenza. La razón de este exilio está en el ritual romano que prohíbe ofrecer al culto en un altar mayor imágenes que hayan sido expuestas en celebraciones funerarias. Hasta cierto punto dicha prescripción depreciaba la obra de Rafael. Para conseguir sin embargo un precio adecuado, se decidió la Curia a tolerar tácitamente el cuadro en un altar mayor. Pero para evitar el escándalo lo envió a la comunidad de una ciudad de provincia apartada». (Benjamin, 1990a, p. 29).

Por su parte, el valor de exhibición adquiere preponderancia donde, emancipados del ritual, los objetos artísticos adquieren mayores posibilidades de ser expuestos y, por ende, de ser vistos, acercados al público.

Pues bien, la modulación hiperbolizada hacia la exhibición ocurriría de la mano de los métodos de reproducción técnica, puesto que estos han aumentado tanto las posibilidades de exhibición de las obras de arte, que el desplazamiento entre estos dos polos ha derivado en una «modificación cualitativa de su naturaleza», al punto de convertirse —la obra— en «una hechura con funciones por entero nuevas entre las cuales la artística —la que no es consciente— se destaca como la que más tarde tal vez se reconozca como accesorio»⁵⁰ (1990a, p. 30). En otras palabras, Benjamin estaría proponiendo que el concepto secular de obra no se sostiene bajo estas nuevas condiciones. El cambio es perceptivo y debe ser también epistemológico para ser comprendido en su potencia.

Retrato

Llegamos así a un pasaje del texto que consideramos fundamental en su posible conexión con aquella única frase explícita referida a la politización del arte. Con todo, su relevancia estriba también —como se comentó— en su conexión con

50 De soslayo, Benjamin impugna nuevamente la tradición estética y da cuenta de que al cifrar el alcance de los objetos artísticos a un ámbito disciplinar específico, a una función meramente artística, se han limitado las potencialidades latentes de la obra.

“Pequeña historia de la fotografía”, pues mantienen una semejanza tal que la hace casi una trasposición literal en algunas líneas.

Pues bien, Benjamin se detiene en los primeros retratos fotográficos en la tesis 6 del ensayo sobre la obra de arte y les asigna un rol que parece de particular relevancia dentro del movimiento dialéctico entre culto y exhibición que propone en el apartado 5.

Una de las aristas de la relevancia de la tesis 6 del ensayo sobre la reproductibilidad, radica en que representa una síncopa en el curso del argumento que Benjamin venía exponiendo. Me explico: sería posible suponer en base a ciertos pasajes del texto, que la época de la reproductibilidad técnica es algo así como la época de la exhibitividad masiva desencadenada. Sin embargo, si bien Benjamin se refiere incluso a la «preponderancia absoluta del valor exhibitivo» (1990a, p. 30) en aquel contexto que los medios de producción detonan, moderará el diagnóstico en este sexto apartado, en una maniobra argumental que resulta de suma importancia para los propósitos de este trabajo, y en la que nos detendremos a continuación y que luego retomaremos *in extenso* en la segunda parte de este trabajo. Cito parte del acápite 6:

Con la fotografía, el valor de exhibición comienza a vencer en toda la línea al valor ritual. Pero este no cede sin ofrecer *resistencia*. Ocupa una *última trinchera*, y ella es la del *rostro humano*. No es de ninguna manera casual que el *retrato* sea la principal ocupación de la fotografía en sus comienzos. En el *culto al recuerdo de los seres amados, lejanos o fallecidos*, el valor de culto de la imagen tiene su último refugio. En las

primeras fotografías, desde la expresión fugaz de un rostro humano, el aura nos hace la última seña. (1990a, p. 39. Énfasis añadido).

En una lectura superficial y aislada, efectivamente podría pensarse que Benjamin, al referirse a las primeras fotografías, de alguna manera estaría realizando una apología del valor de culto y del aura —y una valoración de la fotografía como medio portador de cualidades específicas—. El retrato fotográfico, la representación mecánicamente producida de un rostro humano, como la última trinchera de algopreciado en retirada.

Sin embargo, el problema, en la lectura que pretendo trazar y sustentar, alcanza rendimientos relevantes al ampliar la mirada. Pues, así como la distancia y la lejanía no pueden ser pensadas simplemente como polos opuestos, sino como pares complementarios que se imbrican mutuamente, y ello se ha llevado a cabo a lo largo de la historia con distintos grados de intensidad, Benjamin daría cuenta, una vez más, al centrarse expositivamente en la fotografía y su emergencia, que el valor de culto y el valor exhibitivo no son opuestos dialécticos irreconciliables y excluyentes en su predominancia.

En virtud de lo anterior, me inclino a pensar que de lo que trata es de lo siguiente: en el escenario descrito por el autor a propósito del retrato, los polos dialécticos bajo los cuales se lleva a cabo la recepción, se interceptarían con violencia inusitada⁵¹ en estas primeras fotografías de rostro humano y, en esa maniobra, algo particular

51 Pues de algún modo la alusión al término bélico “trinchera” sugiere una disputa de campo.

ocurre, pues el ímpetu avasallador de la exhibitividad tiene en el retrato fotográfico un obstáculo, un adversario dialéctico en tanto ‘última trinchera’ del valor cultural. Proceso paradójico y de suma relevancia, pues lo que Benjamin propondría de manera bastante manifiesta es que el culto se activa en relación con aquello que justamente lo impugna y remueve.

El aura sería visible, «nos hace la última seña» (Ídem. Énfasis añadido) —dice Benjamin— desde los rostros de las primeras fotografías, es decir, sobre un soporte técnico, precisamente lo que el autor propone como detonante de su opuesto dialéctico. Por otro lado, lo hace ligada a la recepción⁵², como algo en retirada y presente al mismo tiempo como resistencia: una extraña presencia evanescente: «En las primeras fotografías —dice el autor— vibra por vez postrera el aura en la expresión fugaz de una cara humana» (Ídem). Aquella recepción, que liga al «culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos» —es decir, en sentido amplio, a lo que nos era familiar y con lo que no se está en contacto físico en el presente— es posicionada con el ‘último refugio’ del valor cultural (1990a, p. 31), el último destello del aura.

Leído el fragmento de manera superficial, podría interpretarse que el aura actúa como espaciamiento (y en retirada), en oposición a la cercanía del soporte en el que el rostro se da a ver. Sin embargo, mi lectura pretende atender a un cierto espesor

52 Pues ese ‘nos’ hace referencia a los espectadores.

perceptual que acontecería en esta escena, presente —como mencioné— en ambos textos que analizamos.

Valga preguntarse, con el fin de formular esta idea, si —dada la mención a su ‘última seña’— el aura se retira del todo. La respuesta —en la lectura que pretendo trazar— es no: el último destello será el del aura tal como esta se manifestaba en relación con el tipo de tradición y reacción que Benjamin impugna. ¿Por qué es posible pensar esto? Por una parte, porque el aura es un concepto multiforme, es decir, no me parece que en Benjamin haya ‘un’ aura, sino un conjunto de formulaciones que se detectan sólo en su operatoria textual. Por otra, el proceso es dialéctico, el predominio de un valor sobre otro no lo exilia de la recepción, sino que lo somete a desplazamientos y reconfiguraciones. Es decir, lo que desaparece, lo que destella por vez postrera sería el aura tal como esta se daba —valoraba— bajo ciertas condiciones de recepción y una tradición particular.

Este destello sugiere —según mi formulación— un modo de recepción particular, y que nos daría acceso —mediante la materialidad del soporte y cercanía de la imagen técnicamente producida— a una relación análoga a la que tendríamos al contemplar la imagen del rostro de aquel o aquella que ya no está físicamente, sino en el recuerdo⁵³. Cercanía y distancia, pasado y presente en una particular

53 Si bien en este pasaje Benjamín se refiere al rostro humano (y también lo hará en la pequeña historia), no es, como veremos más adelante, la semejanza mimética el tema fundamental para él. Lo particular del modo de recepción que traza a través de la recurrencia a la cultualidad fúnebre (recalcar que es hipótesis), parece guardar relación con que esas primeras foto se experimentan *como si* fuesen la imagen de alguien familiar. Una alegoría de luto.

confrontación dialéctica descrita en relación con una cultualidad fúnebre que vacila persistente.

Este encuentro —entre la técnica y un aura atrincherada— responde a una confrontación que, a mi modo de ver, parece no resolverse hacia ninguno de los dos extremos en este pasaje en particular. Esto último —el hecho de que el autor deje el relato prácticamente inconcluso— nos parece una pista súmamente relevante a nivel de análisis, pues permite intuir que lo que quiere poner de relieve Benjamin en los pasajes referidos al retrato fotográfico —presentes tanto en “La obra de arte” como en la “Pequeña historia” — es que algo especial acontecería para —y en— la recepción en esa paradójica relación de los opuestos dialécticos, donde parece no haber síntesis, sino algo distinto.

Me inclino a pensar que ese ‘algo’ guardaría relación con algo diferente a una simple irrenunciabilidad a los hábitos perceptuales heredados de la tradición del esteticismo. Me explico: sería súmamente sencillo resolver esta parte del texto bajo el supuesto de la pervivencia de hábitos perceptuales anquilosados en la relación con esta nueva y extraña clase de objeto que con la reproducción técnica adviene al panorama urbano moderno. Podríamos pasar por alto el tema, por ejemplo, proponiendo lo siguiente: si bien la copia carece de aura, esta sí podría ser experimentada auráticamente, pues el aura no es una cualidad ontológica del objeto —tal como ya nos encargamos de postular en los apartados anteriores⁵⁴— y, por

54 Que el aura atañe al modo en que los objetos son percibidos y sacralizados por cierto tipo de tradición.

tanto, no habría nada relevante que atender respecto a dicha relación. No obstante, la idea de confrontación dialéctica irresuelta —y violenta— que este acápite referido a un aura atrincherada contiene, sumada al énfasis puesto por el autor en el retrato temprano en la “Pequeña historia”⁵⁵ y —por cierto— a la referencia explícita a la recepción, hace posible —y necesario— sospechar que hay una cierta potencia en ese modo de recepción que se da ahí donde las fuerzas dialécticas se enfrentan y suspenden: una acomete vacilante socavando los fundamentos tradicionales del culto; la otra, resiste evanescente en la expresión de un rostro innominado pero que de algún modo es percibido como familiar, como vestigio de algo real que no termina de emerger desde la imagen.

Lo que asoma en esa confusa relación —confusa en tanto se experimenta ritualmente aquello (la copia) que precisamente viene a remover los cimientos del culto— resulta interesante —como ya se anticipó— al momento de indagar la misteriosa frase referida a la politización del arte contenida en el ensayo sobre la reproductibilidad, pues hay ciertas similitudes que permiten pensar que el autor dio a través del retrato temprano una fisonomía distinta a un mismo tópico.

Con todo, más allá de lo forzado que pueda parecer dicha lectura, lo cierto es que en la tarea de indagar una posible chance para la sensibilidad, la “Pequeña historia de la fotografía” resulta fundamental. En la segunda parte de la presente

⁵⁵ Benjamin asignará al retrato temprano el carácter de apogeo del procedimiento fotográfico, lo cual, valga señalar, de ningún modo interpreto en sentido de periodización histórica, sino como síntoma argumental que atender.

investigación nos detendremos en dicho texto con el fin de establecer puentes entre los postulados de ambos textos y esbozar una posible fisonomía argumental para esta hipótesis acerca de la particularidad de la recepción que el autor sugeriría en los pasajes dedicados al retrato fotográfico temprano —siempre teniendo presente a este como recurso argumental, más que como portador de cualidades intrínsecas—. Por lo pronto, es preciso preguntarnos ¿qué es lo que traería consigo ese choque entre culto y exhibición?

La potencia de la reproductibilidad

Con el tramo recorrido hasta ahora, es posible afirmar con soltura que la potencia que se describe a través de la fotografía, no sería la del tempo acelerado y la iteración infinita solamente, tal como los primeros pasajes del ensayo sobre la obra de arte podría llevarnos a pensar. La potencia de los medios parece ser su fuerza interruptiva, suspensiva. A propósito de esto, dice Eduardo Cadava en “Trazos de Luz”: «la fotografía puede ser otro nombre para el suspenso que Benjamin asocia con el momento revolucionario» (Cadava, 2014, p. 25).

Si bien Cadava⁵⁶ en el volumen mencionado nos entrega una interesante pista de lectura, relaciona esta potencia suspensiva, que —al recordar a Adorno— denominará el ‘efecto medusa’ (ídem), con la fotografía en general, como procedimiento. Por otro lado, su mirada está centrada en las “Tesis sobre filosofía

56 «La censura pertenece al carácter paratáctico de las tesis y sugiere que las innovaciones formales de Benjamin no responden sólo a necesidades epistemológicas sino también políticas» (Cadava, 2014, p. 25).

de la historia” y su relación con el procedimiento fotográfico. No obstante, la opción tomada en la presente investigación responde a una indagación acerca de qué nos quiere decir Benjamin cuando pone a la fotografía en la argumentación y le asigna una potencia como primer medio revolucionario y al retrato como última trinchera.

Dicho camino de análisis debe reparar, por una parte, en que es en ese contexto donde despliega el concepto de aura, y por otra, en las escenas del retrato temprano como apogeo del procedimiento fotográfico (en la “Pequeña historia”) y como ‘última trinchera’ (en “La obra de arte”). A nuestro juicio, no parece ser casual que el apogeo de la fotografía sea (históricamente) para el autor alemán aquel momento álgido de confrontación sin resolverse entre culto y exhibición; artesanado y técnica; arte y fotografía, etc., Es decir, aquello que pusimos de relieve en los párrafos anteriores.

Valga mencionar antes de continuar, que estamos conscientes de que la proposición por parte de Benjamin del retrato como ‘última trinchera’ podría responder a una estrategia más bien expositiva, pues no podría sin más asociarse la vacilación a una tematización de la imagen (el retrato), ni a un origen histórico puntual en sentido historicista (las primeras fotografías). No obstante, es teniendo presente ese resguardo que considero menester detenerme en estos pasajes, pues, insisto, es a través de ellos que el autor describiría un modo particular de recepción en un ámbito de ruptura con los hábitos perceptuales asociados a la tradición.

Ese modo particular de recepción demandaría un modo particular de ver. Dice Benjamin en la “Pequeña historia”, aludiendo al cine ruso de vanguardia: «el medio

ambiente y el paisaje sólo se abren a los fotógrafos que son capaces de captarlos en la manifestación innominada que cobran en un rostro» (1990b, p. 76). El autor de esta manera se refiere al retrato, más que en sentido estilístico, temático y epocal, a una cierta forma de acceder a las cosas a través de una mirada distinta y a la vez mediada por la cámara.

Al unir la cita aludida con la demanda de conjurar⁵⁷ la naturaleza bajo una llamada nueva —distinta a la contemplativa—, se abre la posibilidad a pensar que de lo que se trata es un cambio en los modos de ver.

En síntesis, propongo que la fotografía de rostro humano sería la forma en que Benjamin da cuenta tácticamente de una superficie en la que ambos polos —técnica y arte en términos generales— se interceptan y generan una vacilación dialéctica entre la tradición aurática y la acometida de la exhibición a manos de la técnica. Ello ocurría en la recepción. Lo anterior instala la sospecha de que es como si a través de este acápite diera una fisonomía ejemplificadora y más extensa a lo descrito en términos abstractos como vacilación en la frase referida a la politización del arte.

Digresión en torno a “Los pasajes” y la noción de umbral

A propósito de esta idea, dice Benjamin en el *Passagem Werk*:

El desarrollo de las fuerzas productivas [...] emancipó en el siglo XIX la creación formal de la tutela del arte, al igual que en el siglo XVI las ciencias se liberaron de la filosofía. El inicio lo marca la arquitectura como una labor de ingeniería. Le sigue la reproducción de la naturaleza como

57 Como se verá más adelante, la magia es explícitamente traída a la argumentación en la “Pequeña historia de la fotografía”.

fotografía. La imaginación creativa se prepara a ser práctica como dibujo publicitario. La creación literaria se somete, con el folletín al montaje. Todos estos productos están a punto de entregarse al mercado como mercancías. Pero *vacilan aún en el umbral*. De esta época provienen los pasajes y los interiores, los pabellones de las exposiciones y los panoramas. Son *posos* de un mundo onírico. (2016, p. 49, énfasis anadido).⁵⁸

Lo que Benjamin plantea y problematiza tanto en “La obra de arte” como en la “Breve historia”, es un asunto del que, en efecto, ya se había ocupado en “Los Pasajes”. A saber: rastrear en el campo de fuerzas formado por ‘arte’ y ‘tecnología’ las problemáticas, elementos anticipatorios y potencialidades dentro de un contexto del cual la conciencia y el conocimiento no estaban preparados para hacerse cargo dada la ambigüedad característica de las relaciones de producción capitalista, pero que en su intento evidenciaron —como plantea en el prólogo a “La obra de arte”— una potencia a la vez que un riesgo: crisis y renovación.

Las nuevas formas surgidas en el siglo XIX bajo la dinámica de la producción serial en masa cambian su relación con el arte, se emancipan de este desprendiéndose de una finalidad puramente ornamental. La producción de objetos mira constantemente hacia el pasado y toman la fisonomía de formas arcaicas, preindustriales: «Se intentan dominar las nuevas experiencias de la ciudad —dice Benjamin— encuadrándolas en las antiguas experiencias de la naturaleza [...]» (2016, p. 450). Así, el autor nos muestra a lo largo de los *exposés* y fragmentos de

58 Si bien en este pasaje Benjamín se refiere al rostro humano (y también lo hará en la pequeña historia), no es, como veremos más adelante, la semejanza mimética el tema fundamental para él. Lo particular del modo de recepción que traza a través de la recurrencia a la culturalidad fúnebre (recalcar que es hipótesis), parece guardar relación con que esas primeras fotos se experimentan ‘como si’ fuesen la imagen de alguien familiar. Una metáfora de luto, a la vez que un remedo de existencia.

“Los pasajes” que la construcción en hierro recurre a formas clásicas como la columna; el ferrocarril se asemeja al carruaje; la fotografía irrumpe desplazando a los pintores miniaturistas de retratos (artesanado); el panorama se asemeja a la naturaleza, etc. Es decir, en medio de la desorientación de las relaciones sociales, producida por los desajustes entre superestructura e infraestructura, se intenta controlar la relación con la naturaleza —con esa nueva naturaleza que irrumpe— en el marco de experiencias preindustriales, que citan en la forma al pasado, generando una ambigüedad suspensiva en aquel encuentro entre lo nuevo y las formas de recepción y producción adscritas a la tradición.

Dice Benjamin:

[...] la modernidad ‘cita’ siempre a la prehistoria. Aquí ocurre esto mediante la ambigüedad característica de las relaciones y productos sociales de esta época. La ambigüedad es la presentación plástica de la dialéctica, la ley de la dialéctica en reposo. (2016, p. 45).

El riesgo se daría ahí donde se origina una síntesis forzada —es decir, se soslaya el momento suspensivo de la vacilación— entre lo heredado y las nuevas experiencias que advienen de la mano de la técnica. En esa síntesis, en esa superación de la vacilación el paisaje industrial —la nueva naturaleza— aparece como paraíso artificial estetizado, y los productos de la técnica como mercancía, cuyas contradicciones son acalladas por su adscripción a la tradición⁵⁹.

59 «La pretensión de la fotografía de ser un arte es simultánea a su aparición como mercancía» (Benjamin, 2018, p. 130).

En otras palabras, la ensoñación estetizante y el riesgo alienante advienen en la reactivación del *continuum* del que se alimentan las categorías heredadas. De ese modo, aparece lo otrora disruptivo bajo la máscara de la tradición y se determina su legibilidad instrumentalmente —o cuando menos antinaturalmente—. Es decir, se suprime aquella potencia que destelló en algún instante⁶⁰. La interrupción —o bien, la puesta en foco, pues se caracterizaría por aparecer solapada— de esa estetización como supresión de la vacilación es la tarea política del materialismo histórico en “Los Pasajes”, y su pragmática la cita: «No tengo nada que decir. Sólo que mostrar» (2016, p. 462).

¿Qué relación guarda esto con los pasajes referidos a la fotografía, y que hemos considerado un punto fundamental y el hilo conductor, junto con el aura, de la presente tesis? Pues bien, Benjamin —dijimos— no toma dentro de este contexto a la fotografía en general como medio mecánico de reproducción, es decir, a toda la fotografía; sino que se centra argumentalmente en lo que él define como “generación de transición” (1990b, p. 70). En efecto, se detiene ahí donde la fotografía —en su relato y según nuestra interpretación de aquellos pasajes— aun no es del todo instantánea (completamente mecánica) ni del todo rudimentaria (en el sentido de artesanal). Su elección deliberada de elegir imágenes de artistas-técnicos que pasaron de una disciplina a otra, refuerza la idea de que quiere indagarla en circunstancias en que aun vacila en un umbral suspensivo. La

60 Figura esta última —recalemos— que Benjamin en su vacilación identifica con algo más que con un pasaje entre pasado y presente, que es tal vez aquel umbral, el pozo al que cae quien se desplaza en línea recta.

pragmática que llevará a cabo en la “Pequeña historia de la fotografía”, será la de citar imágenes reproducidas, elección que conversa con la táctica de “Los pasajes”. Si bien el registro es distinto, la táctica y la intención formal parecen ser similares: citar con el fin de interrumpir y recalcar la suspensividad como un modo de ver que se hace teoría⁶¹.

Establecidos los alcances anteriores, continuemos con la revisión de la tesis siete del ensayo, lugar donde Benjamin aborda la indagación de la disputa fotografía y pintura en cuanto al valor artístico de sus productos, catalogándola de «aberrante y enmarañada» (1990a, p. 32). Dice el autor: «En vano se aplicó por de pronto mucha agudeza para decidir si la fotografía es un arte (sin plantearse la cuestión previa sobre si la invención de la primera no modificaba por entero el carácter del segundo)» (ídem). En consonancia con ello, dice años antes, en la “Pequeña historia”: «Resulta significativo que a menudo se torne el debate rígido, cuando se ventila la estética de *la fotografía como arte*, mientras que apenas se concedía una ojeada al hecho social, mucho menos cuestionable, del *arte como fotografía*» (1990b, p. 78. Cursivas en el original). El siglo XIX no se habría hecho consciente de que lo que ocurría en dicha disputa era expresión de «un trastorno en la historia universal» (1990a, p. 32), y se lo pretendió leer a la luz de los conceptos heredados de la estética burguesa, aquellos mismos que la reproductibilidad vino a poner en

61 «Al extraer un fragmento inscrito en un contexto de intencionalidad y disponerlo en otro, la cita realza su potencial destructivo respecto a la serie de composibilidad en que se encontraba dispuesta. Hace estallar la intencionalidad de origen, la intencionalidad del nuevo asentamiento que la acoge y en que se dispone, y la supuesta intencionalidad propia del fragmento. El poder de citar reside en la destrucción de lo propio del contexto de arranque y del contexto de llegada [...]» (Thayer, 2006, p. 257).

crisis. La reproducción técnica de la imagen habría provocado un cambio radical en el arte y la historia tal como tradicionalmente ha sido entendida, y habría transformado por entero la función de aquél al desligarlo del fundamento cultural. Nuevamente: la conmoción ocurre ahí donde se intercepta fotografía y arte como polos, pero no se da en una relación fagocitaria como la pretendida por la estética tradicional, sino en el impacto entre ambas.

Benjamin recalca en este acápite, tal como lo hará en los primeros párrafos de la *Kleine Geschichte*, la idea de que los conceptos heredados de la estética burguesa son por completo estériles para la comprensión de aquello que con la reproductibilidad surge. Y no sólo eso, son también incapaces de llevar a la acción política revolucionaria, pues su irrenunciabilidad —velada— a la tradición es precisamente lo que tienen en común con el fascismo.

Esta reacción política trama para el argumento del ensayo sobre la obra de arte — en su relación con la Pequeña historia y el punto focal que hemos declarado, a saber, los pasajes referidos a la resistencia del culto— dos escenas para el uso del retrato, siempre entendiendo este más allá de una mera tematización de la imagen, sino como metáfora de un modo de ver, de relacionarse con los objetos y de representar.

Dejaré hasta acá la revisión uno a uno de los apartados del ensayo sobre la reproductibilidad, pues los pasajes siguientes de dicho texto se escapan del punto focal en el que determiné centrarme atendiendo a los síntomas intertextuales que permiten establecer un vínculo con la “Pequeña historia” en torno a la hipótesis de lectura propuesta: la emergencia de un cierto espesor en la recepción delineado por el autor en los pasajes referidos al retrato temprano.

De cara a la vía trazada para abordar los postulados del autor en torno a esta potencia que destellaría a nivel de la recepción ahí donde los polos colisionan, es que es factible proponer que cualquier indicio de reducto de resistencia no estaría del lado de la retirada absoluta del culto y su reemplazo por la exhibición. Sino que —entendido el choque previamente como vacilación, suspensión— el instante crítico, el destello parece acontecer ahí donde ambas fuerzas colisionan y se interrumpen mutuamente. ¿Por qué proponerlo de esta forma? Porque toda superposición sintética forzada de un polo sobre otro —y porque darle un punto temporal como acontecimiento, consumado o a consumir, a ese proceso— sería el reemplazo de una ensoñación de tiempo lineal por otra y una perpetuación de las condiciones del arte tal como este era entendido tradicionalmente.

Indagaré, a continuación, a partir del breve y poco comentado ensayo “Pequeña historia de la fotografía”, en qué podría consistir ese destello que, tal como mencionamos en capítulos anteriores, parece ser un umbral suspensivo y estar de

algun modo relacionado — si bien nunca del todo, pues se escapa del propósito de este trabajo llegar a una definición unívoca de tan intrincado concepto— con la politización del arte, sí al menos con algo distinto a la estetización que el fascismo administra.

SEGUNDA PARTE

La *Kleine Geschichte*

“Pequeña historia de la fotografía” es un artículo publicado en el semanario alemán *Die Literarische Welt* en tres entregas sucesivas, los días 18 y 25 de septiembre y el 2 de octubre de 1931. Dentro de su contexto epocal y geográfico, el ensayo se inscribe en una conjunción editorial excepcionalmente prolífica respecto de temas relativos a la fotografía: la publicación en 1930 de una colección de imágenes dedicadas a la fotografía antigua a manos de Helmuth Bossert y Heinrich Guttman, titulado *Aus der Fruhzeit del Photography. 1840-1870*; posteriormente, durante el mismo año, la publicación de un álbum dedicado a Eugene Atget, por Camille Recht y, por último, en 1931, una recopilación dedicada a David Octavius Hill, por el crítico Heinrich Schwarz. Lo que ellos tienen en común es que abandonan la erudición teórica y la cronología de las innovaciones técnicas para dar lugar a un protagonismo de la imagen⁶². Además de estas obras históricas, que fueron explícitamente referenciadas por Benjamin, el ensayo también se basa, de manera tácita, en otras tres publicaciones, próximas en distancia temporal a la fecha de publicación de la *Pequeña Historia*: los álbumes de los fotógrafos Albert Renger-Patzsch (1928), Karl Blossfeldt (1928) y August Sander (1929).

Si bien Benjamin ya había abordado el tema de la fotografía desde 1925, en opinión de André Gunthert, este estaba lejos de ser un especialista en la historia del medio fotográfico. Dicho autor, en su artículo *Archéologie de la “Petite histoire de la*

62 Véase Yacavone (2017) y Gunthert (2010).

*photographie*⁶³, señala que en total las fuentes consultadas por Benjamin no superan las 12 publicaciones y, a su vez, realiza un detallado análisis de sus imprecisiones, omisiones, etc.

En efecto, la *Kleine Geschichte* contiene errores evidentes y ampliamente estudiados. Muchos de ellos fácilmente soslayables con la bibliografía existente en la época de redacción del ensayo, en opinión de Gunthert. Daré cuenta en lo sucesivo de algunas de estas imprecisiones, pero no con la intención de recalcar algún tipo de impericia por parte de Benjamin. La intención, como ya recalqué, es otra. En efecto, más que detenerme en los errores y contrastar la información con alguna clase de bibliografía acreditada respecto de la historia del medio fotográfico, lo que llevaré a cabo es hacer notar que el interés de Benjamin no es centrarse en la historia de la evolución del medio fotográfico en particular. Los errores y omisiones, sumados a sus decisiones formales, dan cuenta, a mi modo ver, de algo así como una intención deliberada, una licencia casi táctica —cuando menos un síntoma que atender como lector—.

A mi modo de entender el ensayo que convoca esta segunda parte de la presente investigación —y por cierto, ello resulta útil para abordar gran parte de la producción textual del autor— se debe atender tanto a su forma como a su contenido⁶⁴ —por cierto también, a sus vacilaciones—, teniendo presente que para Benjamin —tal

63 Artículo original en francés. La traducción es propia.

64 Dicha relación me parece ineludible, al punto de subvertir la relación tradicional en aquellos factores.

como lo declara explícitamente en “La obra de arte” (1990a) y lo desarrolla en “Libro de los pasajes” (2016)— los productos de la técnica son —en tanto expresiones— una forma de acceso a las condiciones en que se haya la percepción de determinada época.

En el caso particular que abordaremos a continuación, se trata de leer bajo la sospecha permanente —ya mencionada inistentemente— de que el tema no es del todo la fotografía; y que, menos aún, se trata de que esta sea portadora de propiedades que la transforman en una potencia avasallante por sí misma. Su potencia guardaría relación más bien con sus condiciones de emergencia, las cuales de ningún modo se asocian de manera unívoca con un origen puntual, sino con el hecho de ser concreción y expresión de una determinada pulsión por reproducir el mundo en torno y acercar las cosas.

Si fuese menester asignar un objetivo transversal a la “Pequeña historia” (1990b), diría que dista de ser un relato cronológico breve acerca del desarrollo del medio fotográfico, como la lectura de su título sugeriría al lector no iniciado que toma el volumen en una librería. De lo que aquí se trata, en términos generales, es —a mi modo de ver— del acto político de impugnar —a través de la exposición de un modo de relación arte y fotografía; artesanado y técnica; lo humano y el sistema de aparatos— el modo errado en que se ha entendido, relatado y definido a los medios de reproducción técnica, su potencia convulsiva. Por tanto, la eventual apertura a una chance distinta —en el registro de la sensibilidad y las condiciones de producción— a la reacción política y el fascismo.

Mi intuición inicial es que el medio fotográfico es para el autor un punto focal para elaborar una teoría de la imagen y la recepción a partir de una crítica al modo en que la fotografía ingresó al relato tradicional histórico de la mano de un modelo teórico y de legibilidad heredado del arte. Modo que neutralizó o instrumentalizó su potencia inicial — la cual, sabemos, está dada por su carácter de medio técnico de reproducción ejemplarmente potente—.

En lo formal, su relato es más bien el de quien contempla imágenes y las comenta incluso sin temor a proyectar emociones y construir ficción a partir de ellas. Esta experiencia personal de la imagen se alterna constantemente con el material teórico y con los datos desplegados con soltura, sin sesgo de erudición documental. Lo anterior —recalco— con el fin de problematizar el modo en que fue abordada la fotografía —pese a su potencia conmocionante— y dar cuenta de los desplazamientos —manifiestos o potenciales, pues no hay precisabilidad cronológica al hablar de Benjamin— que afectan, en sentido amplio, a la imagen, la producción de objetos y la recepción.

En síntesis, nada estaría más alejado de hacer justicia al texto, que leerlo como exposición histórica acerca de la fotografía. Benjamin, en el horizonte de lectura que propongo, parece no pretender hacer historia de la fotografía, ni filosofía de la historia a partir de la fotografía. Su intención, su gesto político, a mi juicio, es reconstruir el material histórico y visual como filosofía; es decir, como problema para la reflexión teórica, declarando la urgencia de —en claro contraste con la teoría

burguesa del arte— centrarse en la recepción y en las condiciones materiales. Es en este contexto que insertará un aparato conceptual original que busca estar en sintonía con la índole de lo que —a mi juicio— el autor evidencia como problema en términos generales: la imagen y objetos técnicamente producidos y reproducidos; su recepción y circulación; y los riesgos políticos de cara al fascismo. En este sentido, el aura, en tanto aparato conceptual desplegado en ese contexto, es indiscernible del gesto político que animaría el ensayo.

Lo anterior lo hará —a nivel argumental y formal— a partir de un relato conformado por la referencia a imágenes particulares, su experiencia y ciertos datos contextuales —estos últimos a ratos, como mencionamos, imprecisos—. Es decir, en directa relación con la recepción y este sentido, con el aura. Las tomas convocadas funcionan como citas que van siendo unidas con el mortero de la argumentación teórica y el relato personal, dando forma a un ensayo-montaje en el que cada fragmento-imagen detona argumentos referidos al aura y al cambio perceptivo suscitado por la irrupción de los medios de reproducción técnica. Temas que — como vimos— desarrolla cinco años después en “La obra de arte” y que representan un modo de ver en lo particular —la confrontación arte y fotografía— un principio general que conecta con el tema de la reproductibilidad y permitiría dar un horizonte de lectura posible a la chance emancipatoria.

La niebla

Benjamin inicia su “Breve historia de la fotografía” aludiendo a la «niebla que cubre los comienzos de la fotografía» (1990b, p.63). Plantea así, desde el inicio, una primera dificultad que traduce en horizonte de lectura y objetivo: el objeto a tratar no se da a ver del todo, a la vez que no posee un origen puntual cuya historia pueda —o deba— ser narrada bajo el ‘había una vez’ historicista:

La niebla que cubre los comienzos de la fotografía no es ni mucho menos tan espesa como la que se cierne sobre los de la imprenta; resulto más perceptible que había llegado la hora de inventar la primera y así lo presintieron varios hombres que, independientemente unos de otros, perseguían la misma finalidad: fijar en la ‘camera oscura’ imágenes conocidas por lo menos desde Leonardo. (1990b, p. 63).

De esta manera, el autor posiciona la emergencia de la fotografía, más que en un origen histórico preciso dado por la obra o descubrimiento de un personaje particular, en una sensibilidad e inquietudes compartidas por un grupo de personas en un momento determinado de la historia —a la vez que la relaciona con la imprenta; ambas, está de más decirlo, métodos de reproducción técnica⁶⁵—.

El tema, por tanto, es situado en un determinado *status* de una sensibilidad epocal y lo desarrollará en relación con las condiciones de producción que advienen de la

65 Lo cual refuerza que de lo que trata es de la reproducción mecánica en términos generales.

mano de los métodos de reproducción técnica —de los cuales la fotografía es agente y síntoma— y que se interceptan con lo establecido (la tradición).

En efecto, el tono en que desde el inicio plantea el tema, habla de una particular conjunción de factores en un trama temporal que no define del todo⁶⁶. Sólo indica que «había llegado la hora» de inventar la fotografía. La fotografía no deviene, sino que adviene. Esta indeterminación cronológica —ya destacada más arriba— hace rememorar el pasaje que refiere a quel ‘instante’ difuso en que el criterio de autenticidad falla y abre el arte a la politización. Ambos pasajes están unidos por la elisión de la precisión temporal, lo cual no parece ser casual en el contexto que nos convoca. Permite pensar que esta conjunción imprecisa y sin origen puntual sería distinta a la absorción a partir de la cual la teoría artística tradicional aborda la técnica fotográfica —tema al que el autor dedicará gran parte de la primera entrega del artículo—.

Es preciso hacer notar también que esta particular conjunción asincrónica, no sólo no respondería a un fenómeno delimitado y puntual, sino que estaría relacionada con una finalidad conjunta y particular. Dice el autor: «[...]así lo presintieron varios hombres que, independientemente unos de otros, perseguían la misma finalidad: fijar en la “camera oscura” imágenes conocidas por lo menos desde Leonardo»

66 Recordemos que en “La obra de arte” se señala que todo origen no es más que una adjudicación de origen, por tanto, la auratización del objeto o fenómeno. Benjamin deliberadamente elude una asignación de origen para la fotografía. En cambio, habla de emergencia, lo cual no excluye que haga una lectura histórica, sino que su método lo hace desde la asincronía.

(1990b, p. 63). A esto último hacíamos referencia al hablar de agente y concreción de una cierta pulsión por la reproducción.

Me parece que esta finalidad, este impulso a reproducir la realidad podría estar relacionado con aquella disposición originaria de la obra de arte a ser reproducida, que el autor propone cinco años más tarde en el texto sobre la reproductibilidad, y que —recordemos— se haría presente con intermitencia sostenida y creciente a lo largo de la historia del arte.

Más allá de lo tensionado que pueda resultar la intuición de dicha relación, es factible y pertinente proponer que en el contexto de este vaivén de fuerzas dialécticas representadas por arte y fotografía en el texto que nos convoca en esta segunda parte, con esta última se alcanzaría —para Benjamin— un singular estado en su mútua confrontación. No sólo se logra fijar las imágenes por vez primera sin participación de la mano y con aceleración creciente, sino que ello ocasiona consecuencias en el mirar y la forma de relacionarse con la temporalidad. Complementariamente, es preciso reiterar que ese singular estado sería —a mi entender— distinto a una acometida asoladora por parte de la reproducción. Dicho de otro modo: resuena aquí también la idea de umbral que, tal como propuse, generaría el choque dialéctico de fuerzas en pugna. Abordaré esto en extenso más adelante.

Los primeros párrafos del ensayo dan cuenta asimismo de otro punto relevante: en el momento en que la fotografía es puesta en manos del Estado y con ello se hace

algo público⁶⁷, se propician las condiciones para el vuelco a un «desarrollo *progresivamente acelerado* que excluyó por mucho tiempo toda consideración retrospectiva» (1990b, p. 63, énfasis propio). «Por eso ocurre —agrega Benjamin, estableciendo una relación casi causal entre estatización, aceleración y ausencia de esa particular mirada hacia el pasado, que luego detallará— que durante decenios no se ha prestado atención alguna a las cuestiones históricas o, si se quiere, filosóficas que plantea el auge y la decadencia de la fotografía» (ídem).

El autor relaciona así el decurso de la fotografía —oficializada en sus albores— con una falta de reflexión retrospectiva, un cierto apropiacionismo y con la asociación forzada a la idea de progreso. En su avance acelerado hacia el futuro y el progreso técnico, no se habría mirado hacia atrás con el fin de dar cuenta de algo singular que emergía. Los fragmentos citados sugieren que dicha consideración retrospectiva parece ser algo del todo necesario como relectura, un volver a mirar que comprende una particular relación del presente con el pasado.

En base a esa urgencia declarada de soslayo, es posible suponer que la disipación de aquella niebla que cubre los comienzos de la fotografía, consistiría tal vez en detenerse y mirar hacia atrás con el fin de develar ese contenido que la fotografía no pudo darse a sí misma en su devenir, dada su asimilación —como más adelante declara el autor— a principios artístico-cultuales y al progreso.

67 *Öffentliche Sache*, juego de palabras que es el equivalente alemán de la famosa *Res publica*.

En efecto, es posible inferir que para Benjamin el procedimiento fotográfico — posterior a su auge, que será en su estrategia expositiva, el de los primeros decenios— cae presa de una historia ajena (del historicismo) y de la industrialización; de un relato naturalizado falto de reflexión retrospectiva que no le es propio; donde ‘falta de reflexión’ puede significar, entre otras cosas, su recalcitrante apropiación por parte de la tradición artística y la industria del progreso: su forzada adscripción al culto esteticista y al tiempo homogéneo.

Como puede apreciarse, los indicios hasta aquí son múltiples. ¿Qué curso se les puede dar bajo esta presunción de que la escritura del autor guarda relación con un gesto político íntimamente ligado a la naturaleza del proceso técnico ¿Cómo leer la relación entre la niebla y la pretendida disipación como objetivo y método?

Pues bien, en un texto de Benjamin titulado “Un drama familiar en el teatro épico”, leemos lo siguiente:

La dialéctica sin duda no precisa de las *nebulosas lejanías*: su casa son las cuatro paredes de la praxis, y ahí, puesta en pie en el *umbral del instante*, dice las palabras con que acaba “La madre” [la adaptación de Brecht de la obra de Gorki]: “Nunca se convierte ya en hoy mismo”⁶⁸.

⁶⁸ “Un drama familiar en el teatro épico”. Traducción española de Jorge Navarro Pérez en Obras, II, 2, pp. 115-118, Madrid, Abada, 2009. Las cursivas son propias.

La niebla, en este sentido, es tal vez aquella ensoñación que vela el objeto a tratar que lo inviste de lejanía —al auratizarlo— y lo sustrae a la mirada, al dotarlo de una cultualidad que lo transfigura —e incluso instrumentaliza—. Contraria a esta lejanía nebulosa, el método dialéctico, el cual, sin reemplazar una ensoñación por otra, opera en el instante concebido como ‘umbral’ asíncrono. Instante que no será un simple pasaje entre un antes y un después y que —lo adelantamos desde ya— considera a la imagen no como ilustración metonímica de algo exógeno a ella, por ejemplo, el pasado histórico o los valores de la tradición artística.

Benjamin, de este modo, da cuenta tempranamente en el texto de querer atender una falta y problematizar la idea existente acerca del procedimiento fotográfico. Se propondrá recuperar para la fotografía un contenido y potencia sustraídos por el esteticismo. Esto lo llevará a cabo al reconectarla con su momento de emergencia y establecer un vínculo con su presente, en una maniobra de reflexión, de mirada ‘retrospectiva’ (1990b, p. 63), que parece guardar relación no sólo con volver la mirada al pasado, sino con llevar a cabo una relación pasado-presente distinta: como disyunción temporal.

En síntesis, podemos inferir de estos primeros párrafos, que el devenir del mismo medio —que posteriormente, con su industrialización y estetización entra en una fase que lo aleja de la potencia que según el autor habría tenido en sus albores— fue afectado por esa falta de reflexión y volcado hacia una noción lineal del tiempo, a la que por naturaleza parece resistirse. Es decir, fue careado con un aparato

conceptual heredado del arte y dependiente de ese tiempo lineal: precisamente lo que los medios técnicos impugnan.

Valga recalcar al lector, que esa resistencia —que se menciona explícitamente en “La obra de arte” como una de las aristas de la potencia latente de los medios— es el punto que me parece crucial en la indagación del horizonte político de ambos textos en el contexto de la relación entre las primeras fotografías de retrato, el aura y la recepción. En el caso de “Pequeña historia de la fotografía” la noción será desarrollada por el autor con sintomática detención y de manera explícita al referirse a los primeros días de la fotografía como apogeo del procedimiento.

En suma, el pasaje inicial conversaría así con los propósitos declarados en las primeras líneas de “La obra de arte”. Pues, si cada presente incuba las condiciones de su emancipación, estas deben ser visibilizadas disipando —a través de una singular mirada retrospectiva— la bruma ideológica impuesta por la tradición y los usos políticos soterrados de los medios. Hay una potencia de los medios técnicos que contiene energías revolucionarias latentes. Benjamin dará cuenta de ello, de acuerdo a mi interpretación, a través de la fotografía como fenómeno ejemplar que en su apogeo se resiste a ingresar a la tradición artística, tanto a nivel epistémico como en lo relativo a la recepción.

El método

Una vez establecido estos diagnósticos iniciales, el autor declara su intención de querer penetrar en la ‘esencia’ de la fotografía a través del material proporcionado por los libros de fotografía antigua recientemente publicados, los cuales —en su opinión— facilitarían esa tarea: «Nada es más fácil, sin embargo, que utilizar el encanto de las imágenes que tenemos a mano en las recientes y bellas publicaciones de fotografía antigua para hacer realmente calas en su esencia” (1990b, p. 64). (Benjamin se refiere a las publicaciones casi sincrónicas de Bossert & Guttman, Recht y Schwarz⁶⁹).

El método propuesto parece no ser casual, como ya anticipaba al inicio de esta segunda parte. Resulta acorde con la índole del problema: penetrar en el objeto a tratar —el cual establece su potencia y alcances dada su condición de reproducción

69 En su notable estudio acerca de la *Kleine Geschichte*, André Gunthert dice: «Para medir lo que esta conjunción es excepcional, hay que recordar que en esa época, los libros en alemán en la historia de la fotografía se pueden contar con los dedos de una mano. Ya antigua, la fotografía *Geschichte der* (1905) del austriaco Josef-Maria Eder sigue siendo una obra de referencia ampliamente utilizada por especialistas, mientras que el historiador de Berlín, Erich Stenger publica en 1929 un pequeño catálogo con motivo de una exposición discreta del Deutsches Museum. Sin embargo, la fama de estas obras no excede un círculo muy restringido: de manera significativa, Benjamin no hace referencia a ella y parece que no utilizó ninguna de estas dos obras. La erudición documental no es lo que ha despertado su interés: a diferencia de estas obras, cronologías áridas de innovaciones técnicas, poco o no ilustradas, las tres colecciones en cuestión dejan deliberadamente el primer lugar a la imagen. Pioneros en lo que rápidamente se convertiría en la nueva dirección de la historiografía fotográfica, revelan por primera vez clichés de que el público en general no había tenido acceso anteriormente». André Gunthert, *Archéologie de la «Petite histoire de la photographie»*, *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 2 | 2010, document 7, mis en ligne le 01 janvier 2010, consulté le 31 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/292>. La traducción es propia.

mecanizada que socava los fundamentos del arte burgués— a partir de las reproducciones que circulan en las publicaciones de la época⁷⁰.

Benjamin sugiere, de esta forma, que la circulación en el presente, de las capturas fotográficas contenidas en dichas publicaciones facilitaría la tarea de penetrar en la esencia de la fotografía, como si algo en la tarea de traerlas al presente ocurriera: algo —insisto— ocurriría en la recepción. La relación con dichas imágenes reproducidas en las publicaciones a las que alude de soslayo abarcará gran parte de la primera entrega del ensayo y resultará fundamental en la indagación de las consideraciones acerca del aura y el retrato.

El texto, en este primer apartado, se despliega como un relato articulado en relación con la experiencia de dichas tomas retratísticas, correspondientes en su narración al primer decenio del procedimiento y coincidente con lo que el autor cataloga como el ‘apogeo’ de la fotografía. Tal como mencionaba, resulta a ratos como si la cita textual, frecuente en el método benjaminiano, fuera reemplazada por la recurrencia a la imagen y, de esta manera, el relato se articulara como una alocución acompañada de imágenes convocadas fuera de su contexto original con el fin de acompañar la teoría que se esboza. Este recurso metodológico, me parece, da cuenta de un modo particular de abordar la imagen, que ya adelantamos como análoga a la cita. La imagen sería convocada no como ilustración metonímica del estatus del desarrollo de medio o de una época determinada (cuyo sentido estaría

clausurado del todo), sino que la táctica del autor pretendería —a mi juicio— exhibir de soslayo que, al descontextualizar esas fotografías —copias de una copia— y traerlas el presente en una argumentación teórica, algo ocurre: una reconfiguración de sentido, del pasado y del presente que lo aborda.

Benjamin, en efecto, no pretenderá abordar la fotografía —ni ningún otro fenómeno— como hecho histórico clausurado, sino trasgredir dicha clausura, en este caso, a través de imágenes particulares pertenecientes a los albores del procedimiento y que fueron reproducidas en publicaciones editadas en su contemporaneidad. Digamoslo de nuevo: citas visuales⁷¹.

Bajo ese proceder formal es que atiende la falta que diagnostica: la incapacidad de los aparatos teóricos vigentes de dar cuenta de aquello que con la técnica adviene al horizonte histórico-cultural —y, de soslayo, el diagnóstico de que son incapaces de llevar a la acción política, sino todo lo contrario—. Dicha incapacidad se debe — como ya vimos al momento de abordar “La obra de arte”— a que es la misma técnica reproductiva —su irrupción avasallante, de intensidad inusitada— la que viene a poner en crisis dichos modelos teóricos. Es aquí donde escritura y objeto —a mi juicio— se emparentan.

71 [En la cita] «No hay simplemente huésped que no sea a la vez anfitrión; ni simplemente anfitrión que no sea huésped. Mutuamente se interrumpen. No hay original, copia, anfitrión, ni huésped que no sean, a su vez, respectivamente, copia, original, huésped y anfitrión» (Thayer, 2006, p. 258).

En este campo de tensiones, es el mismo ensayo sobre la fotografía —en su misma estructura formal y expositiva— el que nos puede abastecer de pistas relevantes, pues dota a la imagen de la capacidad de dar cuenta de algo más que ser mero testimonio del *status* del desarrollo del medio fotográfico en términos evolutivos. En oposición a ello propone una resistencia bajo la figura de los primeros retratos, en clara sintonía con el ensayo sobre la obra de arte. Esta resistencia, en el texto que analizamos, opera tanto como impugnación epistemológica a la teoría burguesa del arte, como a los hábitos perceptuales ligados a ella. Y entrega pistas acerca de en qué podría consistir el potencial revolucionario de los medios técnicos, y de la fotografía.

En efecto, en consonancia con los planteamientos que se despliegan cuatro años más tarde en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, posteriormente Benjamin da cuenta en la *Kleine Geschichte* de lo elemental de los intentos que hasta la fecha se han hecho con la intención de abordar teóricamente la fotografía y sus implicancias⁷². Fiel a su método de exhibir mediante una cita textual elocuente respecto a los argumentos con los que cierto principio puesto en juego se intercepta, ejemplifica aquella teoría rudimentaria —que será conmocionada por la acometida de los medios de reproducción— con la alusión a un texto publicado en lo que despectivamente denomina un ‘periodicuhó chauvinista’. Dice el pasaje citado, cuya autoría no menciona:

72 «Las tentativas de dominar teóricamente el asunto son sobremanera rudimentarias» (Benjamin, 1990b, p. 64).

Querer fijar fugaces espejismos, no es sólo una cosa imposible, tal y como ha quedado probado tras una investigación alemana concienzuda, sino que desearlo meramente es ya una blasfemia. El hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios, y ninguna máquina humana puede fijar la imagen divina. A lo sumo podrá el artista divino, entusiasmado por una inspiración celestial, atreverse a reproducir, en un instante de bendición suprema, bajo el alto mandato de su genio, sin ayuda de maquinaria alguna, los rasgos humano-divinos. (1990b, p. 64)⁷³.

A partir de la elección de este ejemplo hiperbólicamente conservador —y que contrasta claramente con lo que en los párrafos instructorios menciona como el deseo compartido de fijar las imágenes— Benjamin da cuenta de que las nociones de ‘creación’, ‘genialidad’ e ‘inspiración’ —las cuales claramente se relacionan con aquellas que en el prólogo a “La obra de arte” son impugnadas y situadas en secreta complicidad con la articulación fáctica de la vida llevada a cabo por el fascismo— son improcedentes para dar cuenta de aquello que con la fotografía emerge.

En sintonía con lo anterior —y por cierto con los postulados del acápite siete de la tercera versión del ensayo sobre la obra de arte (1990^a, p. 32-33)— el autor da cuenta, a continuación, de que los intentos realizados por teorizar la fotografía comprendieron y comprenden la aplicación de un «concepto filisteo del ‘arte’, al que toda ponderación técnica es ajena» (1990b, p. 64), y representan una paradoja, ya que «no emprendieron otra acción que la de acreditar al fotógrafo ante el tribunal que este derribaba» (1990b, p. 65).

73 El fragmento citado por Benjamin corresponde a una publicación en el periódico local *Leipziger Anzeiger*, que él erróneamente transcribe como *Der Leipziger Stadtanzeiger*. André Gunthert consigna que el fragmento habría sido extraído por Benjamin de las memorias que el poeta Max Dauthendey le dedica a su padre, el fotógrafo Karl Dauthendey, publicación a la que Benjamin recurre más de una vez en la “Pequeña historia”. En: *Petite histoire de la photographie* <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99#ftn8>

Con lo anterior, Benjamin da cuenta tempranamente de la obsolescencia suscitada por la fotografía en relación con una teoría del arte que él mismo cataloga, sin escatimar en adjetivos, no sólo de filisteo, sino también de fetichista⁷⁴. La fotografía, en este sentido, no será sólo síntoma en la “Pequeña historia”, sino también agente de la conmoción de dicha tradición artística, que subsume a la obra en principios trascendentes: culturales.

El ensayo sobre la fotografía, en este sentido, apela contra la auratización de la propia fotografía y contra el sesgo hipostático de la tradición estética. Sin embargo —y esto es fundamental— no erradica el concepto del todo, sino que, como ya se esbozó, lo que parece haber es una reconfiguración del aura, un desplazamiento que la hace aparecer de forma evanescente, pero extrañada al mismo tiempo. Precisamente dicha compresencia del aura guarda relación —como intentaré demostrar— con algo así como la emergencia de un modo de recepción distinto al contemplativo.

En síntesis, resultaría impropio para el autor la tarea de aplicar los conceptos culturales heredados de la estética tradicional a la fotografía, pues ella misma viene a derribarlos. Esto es parte de su potencia conmocionante en tanto medio técnico de reproducción. Se plantea tácitamente, por tanto, la necesidad de que, si lo que se quiere es llegar a entender la naturaleza de dichos medios —su potencia— se

74 «No obstante, los teóricos de la fotografía procuraron casi a lo largo de un siglo carearse, sin llegar desde luego al más mínimo resultado, con este concepto fetichista del arte, concepto antitécnico» (1990b, p. 64).

debe atender a la naturaleza técnica del fenómeno —su relación con las condiciones de producción y sensibilidad—, su acción en las distintas esferas de la sociedad y, por último, su sustraerse a un campo disciplinar específico⁷⁵.

Tradición y reacción

En el registro político, la aplicación persistente a la fotografía de conceptos heredados del arte, de raigambre cultural y carentes de una sensibilidad para lo técnico, produce para Benjamin un efecto que no es sólo estéril, sino reaccionario, pues nubla la inscripción ideológica de la producción visual —así como la de su teorización—. Inscripción que, como vimos, subyace como “tendencia” y cuya aparición más riesgosa se da ahí donde la obra aparece como a-política. Esto último postulado por Benjamin en “La obra de arte” al referirse a la doctrina de *l’art pour l’art*.

En este sentido, la mordaz crítica que Benjamin hace a cierto periodismo decimonónico a través del pasaje que reseña, es la de —en palabras de Ticio Escobar— «no haber logrado disipar las brumas estéticas que nublaban las muescas de su producción material y, por lo tanto, de su registro político» (2018, p.108). Diré entonces: la crítica de Benjamin a la teoría del arte decimonónica será

75 Benjamin, con el fin de dar cuenta de este punto, recurre al discurso pronunciado por Arago en 1839 ante la cámara de diputados, que refuerza, en lo que podría ser leído como un simple halago, «lo hermoso en este discurso», y destaca la forma en que «conecta con todos los lados de una actividad humana» (1990b, p. 65). La idea que Benjamin parece querer dejar en claro es que en el trabajo de dar cuenta de la fotografía —del fenómeno de los medios de reproducción técnica—no se puede aplicar la parcelación disciplinar, pues ella misma no se inscribe en un ámbito específico de acción, sino que actuará en los distintos estratos de la sociedad y cultura. Es decir, más bien conmociona toda compartimentación. Impugna en primera instancia al arte, sin embargo, las esquirlas que el choque libera llegan a los distintos ámbitos del quehacer humano.

la de imputarle la omisión de, por un lado, no apuntar a la naturaleza técnica del fenómeno de la reproducción —y por ello darle un manejo contra su propia potencia—; y, por otro, la de dejar en la bruma aquella relación —no escamoteable— entre producción visual y política.

En el contexto delineado hasta ahora, el concepto convocado con el fin de dar cuenta de la irrupción de los medios técnicos de reproducción —y que, como hemos mencionado, conecta la “Pequeña historia” y el ensayo sobre la obra de arte— será el de aura. Este aparecerá con el fin de dar cuenta de las implicancias de la imagen técnicamente producida, tanto en su adscripción a la tradición como relacionada con las nuevas potencialidades que se vislumbran a nivel de la recepción. Dicho de otro modo: hay un aura impugnada, embestida por la cometida de los medios, y por ello mermada, pero nunca un retiro del aura, sino un desplazamiento que la hará estar presente —tal vez por vez primera y postrera a la vez— de forma extrañada y compleja ahí donde hay aun vacilación.

En contraposición al filisteísmo y fetichismo epistémico —y al conservadurismo teórico—, Benjamin desplegará una noción secular del aura: un aura en crisis que, triturada, destella por vez postrera en el rostro humano representado en los primeros retratos. Trituración que representa —a mi modo de leer el horizonte político de los textos que analizamos— un riesgo a la vez que una oportunidad. Oportunidad debido —entre otros factores— a que el proceso de trituración perturba el relato homogéneo de la tradición, en la que el objeto circula fetichizado, pletórico del brillo

que le otorga aquella lejanía que vela su carácter material y su inscripción ideológica⁷⁶.

En suma, Benjamin desde los primeros párrafos del texto da cuenta de querer contrarrestar la insuficiencia de los intentos teóricos efectuados a la fecha con el fin de comprender la irrupción de la técnica, los cuales se habrían centrado en la historia de la evolución del medio y utilizado un aparato teórico proveniente del arte —el mismo que se vino a poner en entredicho—. Dicho aparato conceptual, dada la conmoción que la fotografía le ha propinado, y pese a ello, se ha replegado aun más hacia valores culturales. Lo anterior ocasiona, en opinión del autor, no sólo que se aborde el proceso sin entender del todo sus implicancias y sin penetrar en las problemáticas históricas y filosóficas que representa, sino también una reacción política, puesto que los principios culturales hacen caso omiso de la potencia material que destella ahí donde los polos —acá representados como arte y fotografía— se interceptan. En otras palabras, Benjamin apuesta a indagar —y elaborar un material conceptual conforme a— la naturaleza del medio⁷⁷.

En relación con esto último, el autor recalca insistentemente la idea de entender la matriz técnica del fenómeno en relación con transformaciones de hondo alcance, que atañen no sólo al arte y a la producción de este, o incluso a la fotografía como

76 A propósito del aura, dice Ticio Escobar: “Su hechizo suspende las condiciones de producción, sacraliza el producto del arte y lo aparta de las masas” (2018, p. 90).

77 Esto es opuesto al ejercicio de subsunción teórica arte-fotografía que hasta ahora se habría llevado a cabo, y que representará —tal como en un estadio de desarrollo posterior de sus ideas se plantea en “La obra de arte”— un riesgo en su complicidad con la chance fascista estetizante.

medio aislado. Se trata, a mi modo de entender, de la recepción y circulación de los productos de la técnica en general.

El despliegue argumental posterior convocará, en efecto, al aura con el fin de dar cuenta del proceso bajo estos lineamientos: crisis de una cierta tradición e interpelación a los hábitos perceptuales, que según intentaré demostrar presenta una reactivación de energías adormecidas. Esto último ligado a la hipótesis de que el aura no es algo totalmente reñido con los aparatos técnicos, sino que en su puesta en crisis es perceptible a partir de estos en un proceso doble: por un lado, de pugna con la exhibición, en los primeros retratos; por otro, de impostación efectista, como más adelante desarrollará el autor al referirse al pictorialismo y el mercado.

En suma, la fotografía, tal como aparece en la “Pequeña historia”, vendría a interpelar a la estética tradicional, lo cual está en absoluta consonancia con el objetivo de “La obra de arte”: el ejercicio político⁷⁸ de elaborar un material teórico en el contexto de las actuales condiciones de producción y recepción de los productos de la técnica.

Para concluir esta revisión de los párrafos introductorios del ensayo sobre la fotografía y pasar a continuación a aquellos fragmentos que nos parecen fundamentales, diremos que el objetivo de Benjamin parece ser querer reconectar

78 Con todo, en la “Pequeña historia” el fascismo no será explícitamente impugnado, sino que la escena de impostación del aura se dará ahí donde la fotografía quiso imitar a la pintura. Sin embargo, la dinámica es similar en ambos textos: hay reacción política y enajenación sensorial ahí donde se reactiva la tradición como clausura de sentido y modo de trasmisibilidad de ese sentido, que subsume la disrupción de la técnica en los conceptos heredados de la tradición artística y la noción del tiempo histórico con la que esta comulga.

a la fotografía con su momento de emergencia y dar cuenta de la potencia latente de la técnica, la cual habría sido confiscada por la tradición y la ideología del progreso en una maniobra velada. Al declarar la urgencia de la mirada retrospectiva y llevarla a cabo, Benjamin detecta en la técnica una naturaleza conmocionante neutralizada por su uso antinatural.

La niebla que cubre los comienzos de la fotografía sería, en suma, la de la ensoñación ideológica estetizante que oculta la secreta relación entre productos de la técnica e intereses fácticos. Disiparla es algo del todo necesario, un ejercicio político, que en la “Pequeña historia” se lleva a cabo de la mano del concepto de aura, desplegado este no como cualidad específica de algunas obras de arte, sino —a mi entender— como un modo de relacionarse con los objetos en general. Modo que entra en crisis al ser embestido por la técnica y —en su presencia evanescente— manifiesta particularidades para la recepción, que el autor describe en los pasajes referidos al retrato temprano.

En lo sucesivo se intentará demostrar que dichas particularidades denotan una cierta potencia como reactivación de energías adormecidas —o cuando menos una complejización o extrañamiento—.

El retrato y el apogeo

La cita al *Der Leipziger Stadtanzeiger* [sic] delinea otro ámbito relevante del problema y que ya revisamos en relación con el ensayo sobre la reproductibilidad: el sistema de aparatos y la representación del ser humano. El pasaje extraído por Benjamin de *Der Leipziger*, no sólo objeta el afán de representar

mecánicamente, sino que declara como un imposible para la máquina el captar la expresión de un rostro, pues pone al rostro en relación con algo trascendente que sería factible de reproducción sólo a manos del genio artístico. En efecto, uno de los reparos de la teoría idealista del arte a la fotografía será que esta es incapaz de reproducir el rostro humano como sí puede hacerlo la pintura, el mismo Benjamin lo advierte en “Los pasajes”⁷⁹. Lo relevante del fragmento es que perfila al retrato como la superficie de choque entre arte (pintura) y técnica (fotografía)⁸⁰, como campo de disputa dialéctica. Si bien al abordar a Benjamin es menester prescindir de las precisiones cronológicas, sí es posible aquí sospechar que una singularidad de la fotografía sería la de hacer visible a través de estos primeros retratos esta disputa como confrontación dialéctica que alcanza un particular punto de hiperbolización y como complejización perceptual.

Bajo este contexto, el primer párrafo da cuenta de otro punto interesante —que ya hemos anticipado— y sumamente poco atendido: la fotografía, a juicio de Benjamin, habría advenido en su ‘auge’. Su esplendor coincide con sus primeros decenios: el de los primeros retratos⁸¹. De esta manera contraviene todo modelo histórico

79 «Una de las objeciones, a menudo tácitas, contra la fotografía: es imposible que una máquina pueda captar el rostro humano» (Benjamin, 2016, p. 689).

80 «La fotografía lleva a la destrucción del gran gremio de los miniaturistas de retrato. Esto no ocurre sólo por causas económicas. La primera fotografía era superior artísticamente al retrato en miniatura. La razón técnica de ello radica en el largo tiempo de exposición, que exige del retratado la mayor concentración. La causa económica radica en la circunstancia de que los primeros fotógrafos pertenecían a la vanguardia y de ella provenía en gran parte su clientela» (Benjamin, 2016, p. 40).

81 «Los estudios más recientes se ciñen al hecho sorprendente de que el esplendor de la fotografía —la actividad de los Hill y los Cameron, de los Hugo y los Nadar— coincida con su primer decenio. Y este decenio es precisamente el que precedió a su industrialización» (1990b, p.63). En esta primera parte del texto, las periodizaciones establecidas por Benjamin carecen singularmente de precisión. El período sugerido por sus ejemplos podría abarcar aproximadamente los años 1850-1860, equivalente a la segunda (y no la primera) década después de la divulgación del daguerrotipo. Sin embargo, David-Octavius Hill (y Robert Adamson) practicaron fotografía entre 1843 y 1847; Charles-Victor Hugo en 1852; Félix Nadar de 1854 y Julia Margaret

basado en el desarrollo biológico: infancia, madurez y decadencia. Si bien el autor dice tomar el asunto de las referencias bibliográficas de la época, hace suyo el diagnóstico y desarrolla de forma posterior la potencia de su texto a partir de esa constatación y contrasta argumentalmente un apogeo pre-industrial de la fotografía, ligada a los primeros retratos (en total consonancia con las observaciones que más tarde incluiría en el ensayo sobre la obra de arte); con su posterior estetización en la etapa industrial.

A continuación nos detendremos en la figura del apogeo, coincidente — como rastro interpretativo y de manera súmamente relevante— con los primeros guiños a la incorporación de la trama conceptual del aura.

El apogeo

Los incunables y el problema del aura

Pues bien, posterior al establecimiento de esta distinción, Benjamin da paso al despliegue conceptual que realizará en relación con el aura y que abarcará gran parte del texto. Es decir, se dispone a subsanar la falta que evidenció en los primeros párrafos y lo hará a través de la puesta en operación de un aparato teórico del cual no había hecho un uso —si se me permite— programático hasta el

Cameron de 1860, de manera que es imposible ubicar su producción bajo la figura de un mismo decenio. Con todo, lo relevante es la forma en que el autor busca objetar la periodización tradicional y evolutiva, al forzar las categorizaciones históricas con el fin de construir un argumento bajo la forma de ensayo. Benjamin no pretende escribir una historia monumental de la fotografía, su relato es más bien una *short story*, que adquiere a ratos incluso carácter de crónica en la descripción de la experiencia personal de imágenes particulares. Su principal mérito no es el de ser un material histórico de referencia, sino un ensayo que despliega una teoría original respecto al problema de la imagen en la modernidad.

momento en su producción textual. Dicho aparato buscará diferenciarse deliberadamente de la comprensión cultural del fenómeno que ya ha impugnado en los primeros párrafos.

Es importante recalcar antes de continuar, que si bien la “Pequeña historia” contiene la primera definición del aura, nos parece que son los indicios que contiene el texto los que dan cuenta con mayor profundidad del tópico en cuestión. Dicho de otro modo, nos parece que la indagación recalcitrante en las deficiones de aura restringen el alcance de su rendimiento y en gran parte esta mirada focalizada es la que arriesga con situar el concepto sólo en relación con una cualidad específica de ciertas obras de arte —o bien discurrir en torno a la postura del autor respecto al ocaso del aura y la emergencia de los medios—.

Aquellos rastros a los que hacemos mención, se despliegan en primera instancia en relación con la fotografía temprana de retrato, tópico en torno al cual el autor se centra mayormente en la primera entrega. Valga recordar que, tal como vimos en la primera parte de nuestra investigación, esta temática es retomada en “La obra de arte” al momento de insertar los conceptos de valor exhibitivo, valor cultural y el modelo dialéctico en el que oscilan en predominancia.

Al tener presente esta relación intertextual es que —en mi modo de abordar los textos— el tema se abre fuera de la crisis de una manera determinada de entender las obras de arte, fuera de la periodización y lejos de entender las polaridades

plantadas por el autor como extremos excluyentes. Todas ellas, líneas de lecturas habituales en cierta literatura referida a estas temáticas.

A continuación me detendré en dos escenas pertenecientes al desarrollo argumental en torno a los primeros retratos como apogeo, las cuales resultan de suma relevancia y contienen un espesor conceptual muchas veces pasado por alto dado su contenido a ratos emotivo y casi literario. Lo anterior lo llevaré a cabo teniendo presente de manera constante la sospecha de que al hablar de fotografía Benjamin no asigna al medio fotográfico una cualidad específica, sino que su foco está puesto en los modos de recepción, que —sabemos— participan de una conjunción más amplia de factores, dentro de los cuales los medios de reproducción tienen protagonismo. En este sentido, cuando en lo sucesivo se hable de retrato o de fotografía, el lector debe considerar esta acotación, es decir, deberá tener presente la idea de una ejemplaridad de la fotografía en relación con la irrupción de la técnica y la detonación de cambios en los modos de recepción. Ello, valga recalcar, debido a que el mismo método benjaminiano, tiende a tomar fenómenos particulares como microexpresiones de procesos macro⁸².

Hill y las Pescadoras de “New Haven”

Pues bien, a propósito de la elección que realiza Benjamin de una de las fotografías de las pescadoras de “New Haven”, serie de capturas efectuadas con fines

82 En relación con ello remitimos la introducción del editor al “Libro de los pasajes” (Benjamin, 2016, p.7-33), compuesta por Rolf Tiedeman.

funcionales⁸³ por los retratistas ingleses David Octavius Hill y Robert Adamson⁸⁴, el autor realiza una comparación entre los estudios pictóricos de rostro y las capturas fotográficas retratísticas. Al trazar dicho contraste destaca que en el caso de la pintura —a diferencia de la fotografía— la pregunta acerca de la ‘identidad del retratado’⁸⁵ enmudecía con el paso del tiempo. Dice Benjamin: «las imágenes que perduran, perduran sólo como testimonio del arte de quien las pintó» (1990b, p.66). Es decir, en el arte —en la imagen adscrita a la tradición aurática— el concepto cultural de autor, por ejemplo, se superpone a la representación y al representado. Esto quiere decir que la imagen auráticamente recepcionada tenderá a ser testimonio de algo exógeno a ella. En este ejemplo particular, testificaría las cualidades del ‘genio’ que la compuso: un valor cultural que la escinde de su carácter material y la pone en relación con algo trascendente. Podría incluso no perdurar materialmente, pero el culto, mientras exista tradición que la haga irrigar —o,

83 Las fotografías a las que alude Benjamin eran destinadas al uso interno para la composición posterior de un cuadro, es decir, no eran retratos con fines comerciales. De hecho les llama «adminículos sin pretensión alguna» (1990b p.65). Esto los sitúa fuera del mercado y recalca su idea de que la industrialización trajo consigo la decadencia de la fotografía.

84 Valga señalar que, pese a que dichas fotografías son un trabajo conjunto de Hill y Adamson, Benjamin nunca menciona a este último. Una omisión tal vez intencional, pues Schwarz, en el libro tomado como fuente por Benjamin, sí menciona la importancia de Adamson en la colaboración a cuyos productos alude Benjamin, la cual se extendió de 1843 a 1847. El autor pretende en esta etapa del texto recalcar la instrucción artística y artesana de los primeros fotógrafos, lo cual habría contribuido a dotarles de una cierta superioridad frente a quienes más tarde, sin instrucción artística, se dedicarían a la fotografía comercial. A diferencia de Adamson, Hill sí era pintor antes de dedicarse a la fotografía y fundar el estudio fotográfico Hill & Adamson. Nuestra sospecha es que la omisión guarda relación con reforzar la idea de que en esta primera etapa no se trata totalmente de artesanos ni completamente de técnicos. Por ellos hablará de ‘generación puente’.

85 La imagen aludida está presente tanto en la monografía de Schwarz, *David Octavius Hill*, como en el catálogo de Camille Recht, *Die Alte Photographie*. Corresponde a una mujer llamada Elizabeth Johnstone Hall. Cabe recalcar que la idea del anonimato y el retrato es en este contexto deliverada, pues el libro de Schwarz, consultado por Benjamin, incluye pescadoras que sí están identificadas. Sin embargo, el autor elige esta fotografía, que en Schwarz permanece anónima, y que por tanto no sería del todo retrato en sentido tradicional. Esto último tal vez con el fin deliverado de reforzar la idea del “rostro innominado”, presente tanto en La obra de arte como en el texto que en esta etapa con convoca. La ausencia del nombre, de la identificación, recalca la idea de suspensividad y búsqueda irresuelta.

paradójicamente, reproducción que la ponga en circulación—, se mantendrá activo, no cederá del todo.

Continúa el autor con siguiente frase:

En la fotografía en cambio nos sale al encuentro algo nuevo y especial: en cada pescadora de *New Haven* que baja los ojos con un pudor tan seductor, tan indolente, queda algo que no se consume en el testimonio del arte del fotógrafo Hill, algo que no puede silenciarse, que es indomable y reclama el nombre de la vivió aquí y está aquí todavía realmente, sin querer jamás entrar en el *arte* del todo. (1990b, p. 66, cursivas en el original).

Traemos a la argumentación este pasaje, pues resulta un punto fundamental para el desarrollo de su argumentación y —desde luego— para los propósitos de la presente investigación. Detengámonos en él.

La fotografía de retrato, datada en su estrategia expositiva como parte de aquel apogeo en el que habría emergido el procedimiento, expresaría una novedad, una particularidad que la diferenciaría de la pintura, a saber: el indomable reclamo del nombre en la recepción propuesto como resistencia del retrato fotográfico temprano a ser un mero testimonio cultural (bajo la figura de la autoría, genialidad, etc.). Es decir, la fotografía temprana de retrato se resistiría —en la recepción— a ingresar en la tradición artística como mera ilustración de un valor de culto ligado a la tradición artística⁸⁶.

86 Dicho sea de paso, que lo que está en juego aquí es una reconfiguración de la noción de testificación histórica, presente en el ensayo sobre la obra de arte.

Algo distinto ocurriría en estas fotografías, y acontecería a nivel de la recepción, pues ese “nos” alude a los espectadores. El nombre propio, la identidad del retratado aparece como una interpelación al espectador, un reclamo de identidad en aquella superficie que por definición es reproducción: copia, donde la singularidad —como se expresa en el ensayo sobre la obra de arte— no tiene cabida, al menos no en su forma aurática cultural.

Esta paradoja, en clara consonancia con el problema de la ‘testificación’ que se traza en “La obra de arte”, es la que probablemente sustenta la tesis de ‘la última trinchera’ en la confrontación dialéctica entre valor de culto y valor exhibitivo que el autor postula en “La obra de arte”. Al recurrir a dicho texto, podemos decir que lo que Benjamin plantea es tal vez que si bien hay una resistencia por parte del culto en las primeras fotografías, esta guarda estrecha relación con el espectador, pues son experimentadas de manera particular por el ojo. Modo vinculado con una cultualidad que él liga a lo fúnebre, al luto: una lápida con su inscripción borrada puesta frente a un espectador que es compulsado a acceder al nombre de quien se halla bajo ella. En otras palabras, culto al ‘recuerdo de los seres desaparecidos’ que, en su luto metafórico, parece convocar, demandar —en la cercanía de la copia— algo del ser corporalmente lejano o ausente. Pese a la cercanía del soporte, pese a ser tocado el receptor padece el distanciamiento como luto y reclamo.

Emerge así una forma de relación entre el presente y lo sido, lo representado y el espectador, de la cual el autor no da cuenta aquí tampoco —tal como vimos sucede en el acápite 7 del ensayo sobre la reproductibilidad— que pueda resolverse en el

encuentro de algo, una síntesis: el nombre aparece sólo como reclamo, como interpelación al espectador en ese salir a su encuentro: tocarle. Como si la sensibilidad reclamara lo familiar, aquello que era le era natural; pero, en cambio, encontrara sólo una interpelación que le lleva a especular en una búsqueda que no termina de resolverse. En otras palabras, la detonación en el espectador de un mecanismo asociativo que no termina de encontrar lo que busca.

En definitiva, en base a la argumentación establecida hasta ahora, lo que se pondría en juego en este pasaje es nuevamente una ambigüedad dialéctica —cuyas pistas son elusivas, pero sustentan en gran parte el peso teórico de las consideraciones de Benjamin respecto a estas primeras fotografías—. Pistas que abordaremos con detención, pues llevan a pensar en un aura que, mermada, triturada se hace presente y extrañada, pese y gracias a ello. No obstante, lo hace bajo una nueva configuración: como desfamiliarización de lo habitual, pues —como mencionamos— no hay sutura aparente, síntesis; sino sólo algo que no termina de aparecer.

La fotografía —sugiere el pasaje— se resistiría, bajo la figura del rostro del retratado y la experiencia del espectador, a ser abordada y absorbida por un determinado aparato teórico y forma de recepción vigente: por la tradición estética. Aquella —la fotografía— no sólo decreta la obsolescencia de los andamiajes teórico-burgueses, tal como el autor se ha ocupado de recalcar en las primeras líneas de la “Pequeña historia” refiriéndose a los medios de reproducción, sino que ‘sale al encuentro’ del receptor como ‘algo nuevo y especial’. Esa novedad, es posible pensarla como algo

para lo cual la sensibilidad no estaría preparada para enfrentar bajo los modos de relación existentes, ni tampoco para insertarla en lo consabido.

Mi interpretación del pasaje reseñado, es que Benjamin pone en escena aquí —de la mano de la fotografía— una particular interpelación a los hábitos perceptuales, distinta a la recepción pasiva de aquella contemplación que, por ejemplo, veíamos en la mención al texto “La lejanía y las imágenes”, a saber: la imagen contemplativa como sutura e hipostasis del carácter fracturado, la materialidad de los objetos. Particularidad en la cual el aura —convocada argumentalmente en relación con los medios, con la incapacidad de la tradición de dar cuenta de ellos y con la recepción— no está ausente del todo —pues no se retira, sino que hace un último ademán como recepción cultural de un rostro innominado—, ni totalmente presente en su forma tradicional —es decir, como aquella envoltura del objeto que lo presenta completo e idéntico a sí mismo: sin huellas de las condiciones que posibilitaron, construyeron esa identidad—. En definitiva, recepción que no es pasiva, en tanto hay una interpelación, a modo de reclamo que permanece sin respuesta.

A la luz de lo anteriormente propuesto, es posible reforzar la relación con la idea posterior del retrato como ‘última trinchera’ del aura, por cuanto es factible interpretar estas primeras fotografías como una escena —históricamente ficcionada a través la elección deliverada de una imagen anónima, de una cronología imprecisa, pero que las sitúa como apogeo— a través de la cual el autor describe,

de modo distinto y de manera más extensa —y por cierto teóricamente compleja⁸⁷—, el momento álgido de lo que me inclino a leer como una confrontación vacilante entre valor de culto y valor exhibitivo; arte y fotografía; artesanado y técnica.

Esta idea de la vacilación en la confrontación, está presente no sólo a nivel de recepción como reclamo del nombre. También las decisiones argumentales del autor ponen de relieve esta carácter ambiguo, pues estas primeras fotos —deliberadamente elegidas— aun mantienen una resabio artesanal por su carácter rudimentario, ya que el dispositivo aun no prescinde del todo de un cierto sesgo manual e imprime las huellas de una temporalidad como duración⁸⁸. A su vez, mantienen algo de pieza única aún⁸⁹, además de ser descritas a través de la elección de personajes que están a medio camino entre el artesanado y la técnica.

Tanto en relación con una recepción que figura como extrañada, como a nivel de decisiones argumentales y formales, Benjamin da cuenta —aun de soslayo, pues no ha insertado el término aún, sino sólo su trama conceptual— de que el aura destella por vez postrera, y lo hace triturada pero —y tal vez gracias a ello— visible a la vez. Ello configura una fisonomía particular para el concepto, que dista de las lecturas que versan sobre una absoluta obsolescencia. ¿Será tal vez la

87 En efecto, me parece que, en entrelíneas de su relato, a ratos literario y emotivo, de matices incluso poéticos, hay una convocatoria a la trama conceptual del aura (distancia, lejanía, aquí, ahora, etc.) y un espesor teórico a nivel de la recepción, que en “La obra de arte” no aparece con esos acentos. Ello convierte a la “Pequeña historia” en un texto de fundamental relevancia.

88 Por ejemplo, recalcará Benjamin, precisan aun de una relación con el tiempo como duración, pues requieren, a diferencia de la instantánea, de largos tiempos de exposición y decisiones técnicas respecto a ello con el fin de llevar a cabo la captura. Tema sobre el que se detendrá en las siguientes entregas del ensayo.

89 Piénsese, por ejemplo, en el daguerrotipo.

particularidad de la fotografía el hacer visible en su momento de emergencia — entendido este, no en sentido cronológico, sino como singular conjunción de factores— de las contradicciones y oportunidades que destellan ahí donde aun no se ha rendido al mercado y la impostación efectista? ¿Guarda relación ello con aquella potencia revolucionaria que menciona en “La obra de arte”?

Este proceso de pugna—sabemos— está presente en toda relación con la imagen⁹⁰, pero me atrevo a proponer, si fuese menester responder qué es lo que tendría de excepcional este estadio del medio como apogeo, que esta particularidad sería la potencia inusitada y la recíproca vacilación bajo la cual se lleva a cabo la confrontación en las condiciones que el autor describe a través de la relación del espectador —y de quien remota la mirada: de él como espectador— con la fotografía de retrato temprano.

Esta idea de umbral —de un “entre”— está presente también, como mencionamos más arriba, en la sugerencia de soslayo, de un carácter aun no totalmente técnico, ni totalmente artesanal. La fotografía de retrato temprano vacilaría en el umbral, sin síntesis visible hacia ninguno de los extremos dialécticos. Contexto en el que se prefigura un aura extrañada a través de la inserción de su trama conceptual —pues, insisto, aun el concepto no es insertado del todo por el autor a esta altura del texto— como algo indiscernible de la recepción, de la relación del productor con su medio y —por último— ligada a los productos de la técnica.

90 Recordemos el pasaje del ensayo sobre la obra de arte donde describe los modos en que la percepción se ha llevado a cabo a lo largo de la historia del arte (1990a pp.28-30).

Benjamin, a mi entender, parece pretender delinear una problemática en el campo de tensiones formado —en sentido amplio— por arte y técnica y dar cuenta de una cierta singularidad a nivel de la recepción, la sensibilidad masiva y la relación con la temporalidad. Particularidad presente sólo en sus albores, su apogeo —considerado esto no tanto en sentido cronológico, como bajo la idea de una singular conjunción de factores y como transición, insisto en ello— y posteriormente silenciada en lo que llamaré la ‘fotografía creativa’, con el fin de referirse a uno modo de fotografiar que sólo pertrecha de imágenes el panorama moderno, sin hacerse preguntas.

Antes de continuar, valga recalcar que lo hasta aquí plateado refuerza la idea de la relevancia de la “Pequeña historia” y la necesidad casi imperativa de una lectura que la aborde en conjunto con “La obra de arte”. Por ejemplo, no resulta irrelevante que al comparar el pasaje en que hasta aquí nos hemos detenido con el ensayo sobre la obra de arte emerja un modo de plantear un problema similar, pero aquí se haga de manera argumentalmente distinta. ¿A qué me refiero? Pues bien, en “La obra de arte”, Benjamin menciona que a toda reproducción le falta algo, precisamente el ‘aquí’ y el ‘ahora’ al que alude en el pasaje de las pescadoras de “New Heaven”. Dicha falta es nombrada como trituración del aura. Sin embargo, y esto es lo relevante, al referirse a la fotografía temprana en la “Pequeña historia”, plantea el asunto más allá de una mera carencia, sino como precisamente lo ‘nuevo’ y ‘especial’ que sale al encuentro del espectador y que caracterizaría a aquel proceso

de extrañamiento de los regímenes de recepción que se describe a través de la fotografía.

Es decir, si bien la foto, en tanto técnica reproductiva, carecería —en la recepción— de algo que todo original único artesanal poseería, esa carencia trae consigo algo nuevo y particular, lo cual consistirá precisamente en que el ‘aquí’ y el ‘ahora’ (adverbios de la singularidad y distanciamiento de la recepción aurática) aparecen en el texto como interpelación sensible al espectador, como reclamo del nombre de la que «vivió *aquí* y está *aquí todavía* realmente» (1990b, p. 66, énfasis propio), pero lo hacen a través de la cercanía de la copia. Ello refuerza la idea, que más tarde desarrolla en el texto de 1935, a saber: el aura es una trama conceptual ligada a los cambios en el *medium* de la percepción —y no una propiedad de los objetos o de los regímenes de producción epocalmente entendidos—. A la vez, esta particular aparición de la gramática del aura pone el foco, no en su retirada, sino —insisto nuevamente en ello— en su relación con los productos de la técnica como algo presente por vez postrera, pero —una vez embestida— visible bajo una nueva fisonomía. Valga aclarar —desde ya— que bajo ningún punto pienso en la emergencia de algo así como un tercer régimen de recepción (Rancière, 2010). De lo que se trata, a mi juicio, es de la persistencia en la vacilación como modo de ver y su conexión con la teoría que el autor esboza.

Me explico: si pudiesemos efectivamente hablar de la emergencia de un modo de ver que adviene a manos de la técnica, tal efecto no lo ocasionaría alguno de los polos dialécticos por sí mismos (como cualidad de un régimen de recepción

determinado), ni mucho menos resultaría ser esta facultad de remoción una cualidad de la fotografía como objeto. La operación que creo ocurre en el choque de los polos, se da ahí donde el aura destella, se da a la mirada, pero lo hace en aquel soporte reproductivo que —paradójica, contradictoriamente —la hace vacilar. Esto configura, insisto, una particular ambigüedad, que también se avisa en el texto sobre la reproductibilidad, pero que acá aparece con mayor espesor, a la vez que entrega muchas más pistas acerca de en qué consistiría el cambio a nivel perceptivo, que interpreto como reactivación sensible producto, precisamente, de la contradicción anteriormente señalada.

En resumen: el retrato —‘aquel’ tipo de retrato que Benjamin convoca: anónimo, sin fines comerciales ni totalmente artísticos; realizado por alguien a medio camino entre artista y técnico a través de un procedimiento que aun no oculta las huellas de su carácter de mecanismo⁹¹ convoca —en la expresión innominada de un rostro— la coordenada de la distancia contemplativa aurática: aquel régimen de percepción —hasta ahora— naturalizado. Es decir, (re)establece la distancia —física/temporal, propia del régimen contemplativo— en la cercanía del soporte técnico. Delatando de este modo una relación que interpela al espectador, lo toca al salir a su encuentro y demanda algo de él. No obstante, esta presencia ausente del ser lejano — aparente metáfora de un aura presente pero evanescente al mismo tiempo—

91 Pues su carácter aun rudimentario —la necesidad, por ejemplo, de largos tiempos de exposición— imprime huellas en la imagen que no permiten que desaparezca como mecanismo, sino que participe del conjunto de factores que se conjugan en este estadio particular de apogeo que el autor pone de relieve.

comparece siempre espectral: nunca presente del todo, ni completamente exiliada de la recepción.

Dicho de modo más sencillo, algo parece ocurrir en los regímenes de percepción, algo que adviene como un extrañamiento que suspende la tradicional hipóstasis de la síntesis esteticista: a saber, adosar valores culturales a los productos materiales y transfigurarlos en idea. Esta dislocación —en la lectura que he propuesto— no es totalmente atributo del medio fotográfico, o de los medios técnicos en general, ni de los productores, del espectador o del retrato como tematización, etcétera, sino que resulta ser una singular, excepcional —en espesor y potencia— conjunción de circunstancias históricas, que destellaron en algún instante y no fueron —no pudieron ser— vistas.

Esta conjunción histórica —pero cronológicamente imprecisa y asociada a una sensibilidad o pulsión epocal compartida: fijar la imagen— es la que se designa como apogeo de la fotografía y es catalogada por el autor como ‘generación de transición’ (ídem). Denominación esta última que hace recordar la noción de *umbral* ya aludida en páginas anteriores, algo así como un ‘entre’ que no es tránsito, sino detención.

Detengámonos en esto último con el fin de sustentar la intuición interpretativa señalada y responder las preguntas planteadas.

Pues bien, esta vacilación dialéctica, que también hemos llamado ambigüedad y relacionado con la figura del ‘umbral’ —mencionada por el autor en “Un drama familiar en el teatro épico” como aquello propio del método dialéctico por él propuesto⁹²—, es la que parece fundamentar la potencia revolucionaria de los medios, y que despliega la trama del aura como operatoria (*praxis*) a nivel de cambio en los modos de recepción. Sin embargo, esto último no como superposición dialéctica de la técnica sobre el culto (ni viceversa) —como tiende a leerse lo que el autor llama la ‘trituration del aura’—, sino como extrañamiento en una escena que parece ser una hiperbolización de intensidades en el desplazamiento de acentos que caracterizaría el decurso histórico de los regímenes de percepción. Nuevamente: un choque frontal de intensidad excepcional⁹³.

Método y objeto —objeto como proceso— parecen así emparentarse. Dicha noción está presente también en “Los pasajes”, en el abordaje por parte de Benjamin de los productos de la técnica como expresiones de sus circunstancias históricas, cuyo diagnóstico es que se encuentran *entre* el pasado arcaico y la mercancía en serie. En palabras del autor, «vacilan aún en el umbral» (2016, p. 49).

92 Recuerdo al lector la cita que sustenta esta intuición interpretativa, además de dar pistas de la particular dialéctica propuesta por el autor: «La dialéctica —dice Benjamin— sin duda no precisa de las *nebulosas lejanías*: su casa son las cuatro paredes de la *praxis*, y ahí, puesta en pie en el *umbral del instante*, dice las palabras con que acaba “La madre” [la adaptación de Brecht de la obra de Gorki]: «Nunca se convierte ya en hoy mismo» “Un drama familiar en el teatro épico”. Traducción española de Jorge Navarro Pérez en Obras, II, 2, pp. 115-118, Madrid, Abada, 2009. Las cursivas son mías.

93 Valga recalcar que, para el autor, el desplazamiento de acentos en la recepción es algo que siempre ha ocurrido. Interpretar, sin más, la merma y aparición postrera del aura en los dos ensayos que analizamos con detención, como simple cambio en los modos de recepción, sería deslizarse sólo sobre la superficie de los postulados del autor. A mi entender, de lo que trata, insisto, es de la hipérbole de las intensidades polares dialécticas bajo ciertas circunstancias históricas que se conjugan de modo particular.

Planteado lo anterior, pasaré a continuación a abordar dos lecturas acerca de estos pasajes referidos al retrato temprano con el fin de contrastar o reforzar la hipótesis de lectura trazada hasta ahora.

Yacavone, Agamben y el problema del retrato en Benjamin

A continuación traeré a la argumentación el libro “Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía” de Kathrin Yacavone (2017), quien su vez recurre a Giorgio Agamben para fundamentar sus hipótesis. Ello me parece menester metodológico, con el fin de indagar más allá de lo ya esbozado a modo de lectura personal en nuestra labor —dicho sea de paso— de rastrear las huellas argumentales, formales y vacilaciones del autor.

Veamos a continuación qué es lo que emerge —en el contexto del notable pasaje mencionado por Benjamin como apogeo del procedimiento fotográfico— al poner en tensión la línea argumental plantada hasta ahora con las opiniones de Yacavone y Agamben referidas a esta temática.

Pues bien, el fragmento referido a las pescadoras de “New Heaven” es leído por Kathrin Yacavone en su volumen titulado “Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía”, a la luz de la noción de espectador y de las supuestas implicancias psicológicas y emotivas que tendría la fotografía para Benjamin.

Dice la autora:

El contraste que plantea Benjamin entre la fotografía y la pintura de retrato destaca la novedad y la peculiaridad de la dinámica psicológica entre la fotografía y el espectador debida a la presencia y naturaleza del retratado, que queda inicialmente codificada en la imagen. (Yacavone, 2017, p. 94).

En su lectura, lo que Benjamin pone en escena guardaría relación con la iconicidad e indicialidad de la fotografía en el caso del retrato y con un determinado efecto emotivo en el espectador. Lo cual no está del todo errado al aludir al espectador, pero sí dista de sintonía en cuanto a la mención a la referencialidad: «[...]el fotógrafo no se distingue del artista plástico por el realismo fundamentalmente mayor de sus trabajos —dice Benjamin en “Los pasajes”—, sino por su técnica más mecanizada que su actividad artística no excluye» (Benjamin, 2018, p. 120).

Valga hacer un paréntesis respecto a esto último y poner de relieve que resulta riesgoso aplicar aparatos teóricos externos al momento de abordar a Benjamin (en este caso el postestructuralismo), pues se corre el riesgo de otorgar un curso forzado a sus argumentos, más que reparar en el modo en que sus postulados conversan con su método expositivo. Dicho esto, continúo.

Con el fin de reforzar su tesis —como ya advertí, claramente tendiente a establecer un vínculo con Barthes y la indicialidad— la autora alude a un texto aforístico de Giorgio Agamben, titulado “El día del juicio”, parte del volumen recopilatorio “Profanaciones”, donde el autor italiano signa como la “exigencia de la fotografía”

(Yacavone, 2017) a lo que he denominado ‘interpelación sensible al espectador’. El autor italiano, en dicho contexto, trasmuta al ‘ángel de la historia’ benjaminiano en el ‘ángel de la fotografía’, en una maniobra argumental sumamente interesante, pero que poco tiene que ver —a mi modo de entender— con el punto que Kathrin Yacavone pretende reforzar al referirlo (2017, p. 97-99).

Al detenerse en la noción de ‘exigencia’ —en una lectura que, en mi opinión, resulta reductiva y forzada, además de alejarse del sesgo político que se pretende indagar en este trabajo—, la autora postula que Agamben daría cuenta de un imperativo ético⁹⁴ que interpela al observador y que la figura del “Ángel de la fotografía” propuesta por Agamben sería una alegoría de la esperanza (ídem). La autora no aclara del todo esta noción de ‘esperanza’, al impedir que el lector tenga claro si se refiere a un horizonte utópico o se mantiene en la emotividad.

Debido a los alcances mencionados —y al curso que se pretende dar a esta investigación⁹⁵— es que no considero necesario detenerme mayormente en la argumentación de la autora. Con todo, la referencia a Agamben sí contiene pistas interesantes, que considero preciso atender.

El texto aludido por la autora, presente en “Profanaciones”, remite desde el título —“El día del juicio”— a la figura teleológica cristiana del fin de los tiempos, punto final

94 Esta lectura ética está presente también en el texto “Aura, rostro y fotografía” (Costello, 2014).

95 Por ejemplo, ya anteriormente recalqué que la referencialidad parece no ser del todo el punto de interés de Benjamin, sino un tipo de relación con el tiempo que acontece en la recepción. Valga recalcarlo.

de la representación cristiana del tiempo lineal y homogéneo. Temporalidad impugnada por Benjamin tanto en “La obra de arte” —en relación con la tradición— como en la “Pequeña historia” —aunque de soslayo— al criticar la ideología del progreso que confiscó el devenir de la fotografía y manejó su potencia en oposición a su naturaleza técnica y dislocante.

¿Qué dice Agamben en “El día del juicio” acerca de aquel pasaje —el retrato temprano— que considero fundamental? Pues bien, el filósofo italiano, en una lectura desplegada en clara sintonía con los postulados de Benjamin relacionados con las fotografías de las pescadoras de “New Heaven” y con la noción del ‘reclamo del nombre’, sentencia que la fotografía “exige” algo del espectador. Dice Agamben:

Aun si la persona fotografiada estuviese hoy completamente olvidada, aun si su nombre hubiese sido borrado para siempre de la memoria de los hombres —y a pesar de todo esto; es más, *precisamente por esto*—, esa persona, ese rostro *exigen* su nombre, exigen no ser olvidados. (Agamben, 2005, p. 32. Énfasis añadido).

Al leer a Agamben escindido de las interpretaciones de Yacavone, aparece algo relevante, pues si bien —insisto— hay una referencia clara al ‘reclamo del nombre’, el autor italiano da un curso a dicho reclamo como «una exigencia de redención» (2005, p. 33). Exigencia que opera contra —y precisamente gracias a— el olvido póstumo.

No me detendré en la 'redención', pues guarda una complejidad propia, además de una sintonía con otra constelación textual, que dista de mis propósitos por el momento. Pasaré de inmediato a lo que el autor italiano agrega posteriormente con el fin de complementar la enigmática setencia:

La imagen fotográfica es siempre *más que una imagen*: es el lugar de un descarte, de una *laceración* sublime entre lo sensible y lo inteligible, entre la copia y la realidad, entre el recuerdo y la esperanza. (2005, p. 33. Las cursivas son mías).

Es posible inferir de lo anterior, que el autor extrae el contraste dialéctico benjaminiano recurriendo a pares polares distintos que, sin embargo, apuntan a una fisonomía argumental similar. Dicho contraste diferencia dos tipos de imagen: una que no describe del todo y que denomina simplemente 'imagen'; la otra, la fotográfica. Esto —me parece— en clara relación con la distinción realizada por Benjamin entre *Bild* y *Abild*: imagen y copia⁹⁶.

¿Qué consideramos relevante del argumento de Agamben? ¿Qué es lo que él denomina imagen y que contrasta con la fotografía? Lo destacable del argumento del filósofo italiano, de cara a responder esta última interrogante, es la mención a que la imagen fotográfica, en tanto algo 'más que una imagen', vendría a dañar un cierto tipo de relación que se da en esta como condición necesaria para ser 'imagen'.

96 «Y resulta innegable que la copia [*Abild*], tal y como la disponen las revistas ilustradas y los noticiarios, se distingue de la imagen [*Bild*]. La singularidad y la duración está tan estrechamente imbricadas en esta como la fugacidad y la posible repetición lo están en aquella» (Benjamin, 1990b, p. 75).

Atendiendo a lo anterior, podríamos proponer que en la lectura de Agamben —en tanto propone una fractura en oposición a una sutura— la fotografía parece operar —en su ‘exigencia’— contra el régimen contemplativo aurático. Sin embargo, eso ya está decretado por Benjamin y no representaría un modo distinto de mirar el problema. No obstante, no parece recomendable clausurar de esta manera la lectura de Agamben, pues el pasaje citado sugiere que la contemplación —aurática— implicaría una relación contraria a eso que propone como laceración «entre lo sensible y lo inteligible, la copia y a realidad, el recuerdo y la esperanza» (ídem), y que operaría en la fotografía de retrato.

Parece plausible insistir entonces en que la fotografía, en la lectura de Agamben, vendría a fracturar aquello que la ‘imagen’ —en sentido aurático-contemplativo— sutura invisiblemente. Lo anterior conecta con el modo en que he planteado la escena⁹⁷ benjaminiana de la fotografía de retrato en los pasajes anteriores, a saber: un dar a ver —en potencia— de modo distinto, extrañado sobre un soporte técnico —y, al mismo tiempo, exhibir un aura residual que se activa como distancia irresuelta—.

Si conectamos lo anterior con lo expuesto hasta ahora —y asumimos que Agamben conecta lo que denomina simplemente ‘imagen’ con la contemplación—, podemos decir que si la fotografía de retrato es más que una imagen, es porque al reclamar

97 Denomino “escena” a dichos pasajes debido a que no me parece del todo pertinente considerar su diagnóstico de apogeo, en una lectura que respete el método expositivo y el marco conceptual de Benjamin, como fenómeno epocal consumado.

—‘exigir’ dirá Agamben— el nombre del retratado en su recepción posterior —algo así como un contenido de identidad para aquel rostro que, desprovisto de un valor cultural puntual (pues la fotografía se resiste a los valores artísticos: autoría, genio, etc.), comparece espectral e innominado— interpelaría al espectador y los hábitos perceptuales a los que la recepción tiende a raíz de la persistencia recalcitrante de cierta tradición y la concepción lineal de la temporalidad⁹⁸.

Otra forma de verlo —esta vez a la luz del fragmento “La lejanía y las imágenes”— podría ser la siguiente: el retrato resistiría al olvido que constituye a la imagen contemplativa como tal. Olvido que separa al objeto de su carácter material, vibrante, fracturado; y lo transfigura oníricamente —pese a la cercanía— en imagen mental, cubriéndolo de completud, pero escindiéndolo de su materialidad. Al exigir algo al espectador, al interpelarlo la fotografía —cierto particular estadio de esta, bajo una singular conjunción asincrónica de factores, recalquemoslo— se resiste a la contemplación y exhibiría la fractura, aquello que ‘debe’ olvidarse para constituir imagen en sentido contemplativo.

Con todo, esto último forma parte de lo ya mencionado en páginas anteriores. ¿Dónde aparecen datos nuevos al traer a Agamben a la argumentación? Digámoslo así: esta fotografía haría visible la sutura invisible, se situaría en el ‘entre’ de aquello que fue unido y que se daba a la recepción como completud transparente, como resabio de realidad.

98 «Puede ser la que la continuidad de la tradición sea una apariencia. Pero entonces, precisamente, la persistencia de esta apariencia de persistencia funda en ella la continuidad» (Benjamin, 2016, p. 488).

Volvamos a la noción de laceración para resumir y explicar este último punto. Agamben, al hablar de la 'imagen' —que he optado por asociar a la contemplación— y poner sobre el tapete pares polares que bajo una relación determinada se (con)funden, adscribiría al modo en que Benjamin expone la imagen contemplativa como transfiguración onírica de la naturaleza en frágil imagen mental⁹⁹ —libre del carácter fracturado y vibrante de la materia—. Agamben hablará de laceración, en tanto resistencia a ese olvido fundacional que subyace a la relación tradicional —contemplativa y aurática— con la imagen. El daño del que habla Agamben, que se da 'entre', refuerza lo que he propuesto hasta ahora: efectivamente algo se activaría a nivel de la recepción en esta 'generación puente' en la que se dan cita la potente embestida de la técnica, una pulsión colectiva, tanto hacia la fijación de la imagen como a la posesión en la cercanía y, por último, un aura embestida pero presente. Aura y técnica en una confrontación vacilante.

La experiencia de una fotografía de retrato, tal como la plantea Benjamin, parece resistir ese olvido constitutivo de una cierta relación arraigada con la imagen y los objetos; incluso podemos decir, con la naturaleza. Es aquella resistencia la que hace que la fotografía de retrato, en la línea plateada por Benjamin, sea descrita como resistencia a ser mero testimonio cultural, a sumergirse en el arte sin antes forcejear. Maniobra argumental a través de la cual el autor asigna a los medios una potencia

99 «Y lo que le parece más perfecto [al soñador] es, si lo logra, tomarle al movimiento su agujijón, transformar la ráfaga de viento en un susurro y el deslizarse de los pájaros en un trazo en el cielo. El placer del soñador reside por tanto en poner un término a la naturaleza en el marco de desvaídas imágenes». (Benjamin, 1990, p. 152-153).

conmocionante, al tiempo que pone en evidencia de soslayo el desfase entre los cambios en las condiciones de producción y la superestructura.

La alusión al 'juicio final' en el título del texto, permite suponer que Agamben pensaría la fotografía en sintonía con aquella suspensividad que Cadava hace notar en "Trazos de luz" (2014)¹⁰⁰, pero que como anteriormente mencionamos, dicho autor no sitúa en relación directa con el protagonismo que pienso tienen los acápites referidos al retrato, sino con la fotografía en términos generales como metáfora del método materialista histórico benjaminiano¹⁰¹. En contraposición a ello, Agamben parece advertir la evidente preponderancia que a mi juicio tiene para Benjamin esta 'generación puente', convocada para dar cuenta de un particular estadio —que denomina auge— de la relación entre medios técnicos, tradición artesana y lo humano, entre otros factores.

En términos muy concisos, el ángel de la historia —que Agamben trasmuta en la figura del 'ángel de la fotografía'— es aquel que volviendo el 'rostro hacia el pasado' —precisamente llevando a cabo esa necesaria mirada retrospectiva que Benjamin menciona al inicio de la "Pequeña historia"— ve las ruinas, un amontonamiento de despojos donde se pretende dar a ver una 'cadena de datos'¹⁰². Es tal vez aquel para quien la tradición, aquel encadenamiento que determina la posición —el

100 Cadava, 2014, p. 25.

101 Remito al lector al capítulo 'La potencia de la reproductibilidad' de la presente investigación.

102 El fragmento original, presente en "Las tesis sobre filosofía de la historia", dice lo siguiente: «Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina tras ruina, arrojándolas a sus pies» (Benjamin, 1990, p. 183).

sentido— de cada dato en relación con determinada legibilidad, no es más que una ilusión de continuidad. La figura del ángel es aquella figura que —situado entre presente y pasado— hace ver la fractura, en oposición a la tradición cultural, la cual muestra los objetos como totalidades clausuradas de sentido y las dispone en una linealidad temporal.

En esta línea de argumentación —y con el aporte de la mirada de Agamben— podemos suponer que lo Benjamin pretende, es dar cuenta de la suspensión de los modos de recepción anquilosados y reforzar la crisis de aquel aparato teórico ligado a la tradición. Ello lo llevará a cabo al tomar a la fotografía como ejemplo emblemático de dicho proceso. Es en ese contexto donde emerge el acento en la fotografía temprana, a través de la cual esboza una particular recepción.

La crisis del aura, es en este sentido —y en consonancia con “La obra de arte”— la crisis de un modo de relación con la imagen, a la vez que la emergencia de una movilización sensorial —vía interpelación y detonación de un mecanismo asociativo mnémico— de energías adormecidas. Activación que acontece en el extrañamiento suspensivo, en el ‘entre’ de los extremos dialécticos, en el instante concebido como umbral¹⁰³. Lo cual es, sería o será posible, producto de que las fuerzas chocan y vacilan en un destello asincrónico.

103 Cf. *Un drama familiar en el teatro épico*. Traducción española de Jorge Navarro Pérez en *Obras*, II, 2, pp. 115-118, Madrid, Abada, 2009. Las cursivas son propias.

El autorretrato de Dauthendey

A continuación me detendré en una segunda escena referida a los primeros retratos. En ella, Benjamin complementa lo ya expuesto respecto al período de apogeo, esta vez con la referencia a un autorretrato del fotógrafo Karl Dauthendey¹⁰⁴. Recurso con el que ahonda, a mi entender, en esto que he denominado interpelación sensorial.

Dice el pasaje, que cito a continuación *in extenso*:

Si hemos ahondado lo bastante en una de estas fotografías, nos percataremos de lo mucho que también en ellas se tocan los extremos: la técnica más exacta puede dar a sus productos un *valor mágico* que una imagen pintada ya nunca poseerá *para nosotros*. A pesar de toda la habilidad de fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en la fotografía la chispita minúscula de azar, de *'aquí'* y *'ahora'*, con que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen, a encontrar el lugar inaparente en el cual, en una determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya tiempo, anida hoy el futuro y tan elocuentemente que, *mirando hacia atrás*, podremos descubrirlo. (1990b, p. 67. Cursivas añadidas).

El autor da cuenta, en una maniobra que recalca el particular carácter de su modelo dialéctico —el mismo que, en torno a temáticas similares¹⁰⁵, a saber, los regímenes

104 La imagen corresponde a un autorretrato del fotógrafo alemán Karl Dauthendey con su pareja, quien más tarde se convertiría en su segunda esposa. Hay cierto consenso en que Benjamin la habría extraído del catálogo de Bossert y Guttmann (véase, por ejemplo, Yacavone y Gunthert).

Al momento de comentar la imagen, Benjamin comete varias atribuciones erróneas. Por ejemplo, al articular una especie de relato emotivo en relación con la experiencia de la fotografía en cuestión, el autor se refiere al suicidio de la mujer. Sin embargo, quien se suicidó fue en realidad la primera esposa del fotógrafo. El episodio es relatado en el libro que el hijo de Karl Dauthendey dedica a su padre, el fotógrafo aludido en estos párrafos.

105 Valga señalar al lector que la particular dialéctica del autor (distinta a la hegeliana, por ejemplo) se despliega, con distintos acentos, a lo largo de gran parte de su obra —tal vez en toda su obra—. Mi aclaración guarda relación, pues, con centrar la mirada en los dos textos que convocan esta investigación y situarlos en torno a la recepción y el aura.

de recepción, más tarde declararía de manera más explícita en “La obra de arte”— de que ‘magia’ y ‘técnica’ serían los dos polos de un proceso que no precisa del todo. Posteriormente, indica que en estas primeras fotografías ambos extremos — ‘magia’ y ‘técnica’— se ‘tocan’ y detonan algo que es menester atender en relación con el carácter singular del proceso dialéctico, la recepción y una aparición del aura no retirada, sino —como ya se perfilaba en el capítulo anterior— extrañada y extrañante.

La proposición de Benjamin es fundamental, en la medida que este ‘valor mágico’ —que se puede identificar casi instantáneamente con el ‘aura’¹⁰⁶— puede concebirse como un efecto de la relación del ojo con la técnica, y no como algo que dicha técnica venía a exiliar del todo. De hecho, el autor señalará más adelante explícitamente que el ‘fenómeno aurático’ —bajo este cariz distintivo que, a mi entender, adquiere acento en la “Pequeña historia de la fotografía”— está condicionado por las circunstancias en las que emerge. En este contexto, si bien él se refiere al «condicionamiento técnico del fenómeno aurático» (1990b), creo que esto debe ser leído con la mirada puesta en la totalidad del ensayo y no como una sentencia absoluta —por supuesto también atendiendo a la relación con el ensayo sobre la reproductibilidad—.

106 Es interesante el modo en que Benjamin articula a esta altura su argumentación, pues, si bien comienza a insertar el aura y el culto en el ensayo, parece eludir deliberadamente las categorías de la estética idealista. Me explico: si en el fragmento referido a “Hill y Adamson” emergía la referencia, por ejemplo, al ‘genio’ y la ‘inspiración divina’; ahora, en cambio, remite sólo a la ‘magia’, la cual —recordemos el ensayo sobre la reproductibilidad— él mismo sitúa como la escena más primitiva del culto, que fue «primero mágico, luego religioso» (1990a, p. 26); y posteriormente profano, en el culto a la belleza. Parece querer deliberadamente llevar el aura aun estadio pre-estetización, incluso proto-epistemológico.

Al mencionar lo anterior, llevo el foco a lo que se describió más arriba como la emergencia —y apogeo— de la fotografía bajo una inaudita correspondencia de factores. Entre otros, es posible mencionar: una clase social en ascenso —la burguesía¹⁰⁷—; un medio técnico en desarrollo que no oculta del todo —no puede aún— sus condiciones de medio, pues las capturas revelan las huellas que el dispositivo le imprime; un deseo humano compartido por fijar la imagen; y, por último, una particular relación del productor con su medio¹⁰⁸. Lo anterior, el autor lo resume en la siguiente sentencia: «Más bien ocurre que en este período temprano el objeto y la técnica se corresponden tan nítidamente como nítidamente divergen en el siguiente tiempo de decadencia» (1990b, p. 73). Podemos extendernos en el análisis de este punto y sumar más factores¹⁰⁹ que delinean esta particular conjunción que sustenta la hipótesis de un aura presente en vinculación con los medios y no como algo disipado del todo por estos. No obstante, en concreto, lo que me interesa recalcar con el fin de sustentar lo propuesto hasta aquí, es lo siguiente: la proposición por parte de Benjamin de que, en el interceptarse de los extremos, este ‘valor mágico’ ya no será evidente en el arte ‘para nosotros’ (los espectadores), sustenta la tesis de abordar el aura como una trama conceptual que atañe fundamentalmente a las condiciones históricas de la percepción; y a considerar a estas como oscilantes, mutables en sus acentos, pero —y esto es lo

107 «Esas imágenes surgieron en un ámbito en el que al cliente le salía al paso en cada fotógrafo sobre todo un técnico de la escuela más nueva y al fotógrafo un miembro de una clase ascendente [...]» (1990b, p. 73).

108 «Y, sin embargo, lo que decide siempre sobre la fotografía es la relación del fotógrafo para con su técnica» (1990b, p. 73).

109 Por ejemplo, Benjamin hará referencia también al modo en que la luz es captada por el aparato, generando un efecto crepuscular: “Igual que en los trabajos [pictóricos] a media tinta, la luz lucha esforzadamente en un Hill por salir de lo oscuro” (1990b, p. 72).

que la “Pequeña historia de la fotografía” viene a aportar— susceptibles de alcanzar —en algún punto, destello que acá se denomina apogeo de la fotografía— un estado de particular potencia recíproca y vacilar por un instante en su vaivén dialéctico. Es decir, la manifestación del aura, en el contexto en el que pretendo poner de relieve, se da en la recepción, y no como una propiedad del medio, independiente de que este pueda promover —o no— ciertas formas de recepción.

En sintonía intertextual con el ensayo sobre la reproductibilidad —la dialéctica de la recepción tal como ahí se expone— podemos decir con propiedad, entonces, que lo que ocurriría no es un retiro absoluto del aura, sino una aparición distinta de la mano de un particular estado de aquella modulación de intensidades que caracteriza a la recepción y que ya he propuesto como umbral suspensivo.

Dicho de otro modo: el interceptarse de los ‘extremos’ y la compulsión a buscar el ‘aquí y el ahora’ detonada en el espectador, recalca el horizonte interpretativo que he trazado hasta ahora: el proceso como choque de polos bajo una fisonomía distinta a la superposición sintética con que habitualmente se lee bajo el prisma del retiro del aura. Proceso que, en el texto cuyo análisis realizamos en esta segunda parte, figura en estrecha relación con una resistencia de estas primeras imágenes a ser recepcionadas bajo los hábitos perceptuales tradicionales, con una interpelación sensible al espectador: una movilización sensorial asociativa, que opera en la disyunción temporal.

Ahondemos un poco más en los rendimientos del pasaje referido a Dauthendey con el fin de extraer más pistas.

Pues bien, aquello que se detonaría ahí donde los polos se interceptan, estriba en que contradictoriamente la 'magia' —asociada en los textos que abordamos a lo 'cultural' y 'aurático'— pasa acá precisamente por su carácter técnico —y a pesar de él—. La exactitud de la técnica —explica Benjamin— dota de una 'magia' a sus productos, que el objeto producido por la mano ya nunca más poseerá para 'nosotros', los espectadores. Es decir, esta particular magia acontece no por la presencia de la mano (el sesgo aurático propio de la pieza única artesanal) que produce objetos que son dotados de singularidad y autenticidad al adscribirlos a la tradición —por ejemplo, la artística—. Sin embargo, tampoco se ofrece como producto de la exactitud del mecanismo fotográfico —como cualidad específica del carácter mimético de este—.

La magia —aquella coordinada claramente aurática— acontecería ahora —bajo aquel *status* relatado como 'auge'— producto de un modo particular de relación entre los polos: su interceptarse bajo cierta conjunción de condiciones materiales e históricas y la sensibilidad que le corresponde¹¹⁰. Dicha conjunción, en lo relativo a sensibilidad, es descrita por Benjamin como la detonación en el espectador de una

110 «Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial. Dichos modo y manera en que esa percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no sólo natural, sino también históricamente» (1990a, p. 23).

implacable (com)pulsión a buscar aquello que se filtra espectralmente¹¹¹ ‘entre’ lo captado por el mecanismo (la imagen-copia) y la realidad (lo copiado) pese al cálculo, la intención del productor y exactitud de la técnica. Esto es lo que Agamben probablemente entiende como un “más allá de la imagen”, como laceración ‘entre’ los pares polares: el ver a través de la sutura. Mi interpretación es que parece ser que lo que Benjamin traza a través de estas lecturas de imágenes reproducidas, es la potencial suspensión del cálculo y la intención. El espectador sería exhortado a situarse —por un instante— en el entre, con ambos pies en el umbral, sin dar una paso a ninguno de los extremos —y, por cierto, sin saber dónde ir—.

Planteado de otro modo, este ‘valor mágico’ no sería fruto ni propiedad de la técnica. Tampoco la emergencia de un ‘valor cultural’ tradicional en la recepción de un objeto técnicamente producido o reproducido, pues sabemos en base a lo revisado hasta el momento, que esta fotografía —para Benjamin— se resistiría a ser testimonio de un valor cultural: a ingresar al ‘arte’ como ilustración metonímica de un valor estético tradicional.

¿De qué se trata entonces? Se trata, en primera instancia, de recalcar el espesor que destella —a nivel de la relación sensible con los objetos técnicamente producidos— en aquel encuentro suspensivo de los extremos dialécticos: su mutua vacilación. Fenómeno que —recordemos— Benjamin describe como ‘apogeo’, y

111 No me parece del todo forzado hacer notar que este carácter espectral se vería reforzado por la mención a la imagen que aquí el autor lee, explayándose —aunque errando en la asignación— a propósito de la difunta esposa del fotógrafo. La relación puede parecer superficial, sin embargo, más adelante se delata el espesor que hay en este error, pues manifiesta un modo de relacionarse con la imagen como testimonio de un pasado remoto, a la vez que como profecía.

que interpreto como una conjugación excepcional de factores sin tener necesariamente una precisión temporal.

Esta confrontación vacilante comprende —insisto en ello— el no retiro del aura. Mi hipótesis es, pues, que se trata de su presencia extrañada y extrañante en la recepción bajo estas nuevas condiciones en las que el autor se adentra a través de sus propios productos. La singular aparición del aura en este proceso se da indiscernible de la relación técnica y culto, su pugna, desplazamientos y contradicciones. No como cualidad de uno de los polos, sino fruto de su relación recíproca. Y acontece en las grietas de la imagen, más allá del cálculo y de la intención, a saber: en la suspensión de ambos.

En resumen, en sintonía con el análisis de la fotografía de la pescadora de “New Heaven”, acá la pista de la interpelación al receptor sigue presente. Al igual que en dicha escena —caracterizada por el ‘reclamo del nombre’— se trata aquí de la detonación de una búsqueda en la recepción, mas no —del todo— de un hallazgo. En otras palabras, no hay clausura sintética de esa búsqueda que se plantea como irrefrenable. Por tanto, es posible plantear —a riesgo de ser redundante— que este pasaje refuerza la hipótesis de la interpelación como activación sensible, pues el espectador es eventualmente movilizado, ‘forzado’ a buscar. Como veremos, no sólo la sustenta bajo el prisma de una sintonía manifiesta, sino que entrega nuevas pistas para indagar en qué consistiría aquella activación. Pregunta que desde luego a esta altura aparece de manera tácita.

Pues bien, ¿cuáles serían estas pistas?

En primer lugar —recordemos— dicha activación —si es que la hay— es descrita en una maniobra argumental (el pasaje citado en el acápite anterior) que subvierte el estuto polar de los pares ‘magia’ y ‘técnica’ —‘culto’ y ‘exhibición’—, y que se sitúa ahí donde estos se ‘tocan’ causando un estruendo que sale espectralmente al encuentro del espectador¹¹².

En segundo lugar, es relevante atender a que si bien emerge nuevamente la idea de esta colisión en relación con la recepción. Acá el autor le otorga un acento casi manifiesto como disyunción temporal. Dice Benjamin: «[...]en una determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya tiempo, anida hoy el futuro y tan elocuentente que, mirando hacia atrás, podremos descubrirlo» (1990b, p. 67).

Como tercer rastro, se debe atender también, a que esa disyunción no sólo acontece en el violento interceptarse de los polos e interpela al espectador, sino que además nuevamente aparece la mención a la ‘mirada retrospectiva’, aquel ejercicio del todo necesario para el objetivo teórico y político de sustraer a la técnica de la tradición que la confiscó.

Por último, esa mirada es la que el propio autor pone en ejercicio a nivel formal en el ensayo, convocando —citando— imágenes reproducidas y explayándose, a ratos

112 Como tocando el hombro de un espectador distraído y retirándose, sin que este pueda precisar qué o quién lo tocó.

emotivamente acerca de ellas, haciéndolas decir —al convocarlas— lo que no pudieron decir en su momento. Ello abre el sentido a nuevas interpretaciones. De algún modo método, objeto y objetivo (político) se conjugan a esta altura del ensayo.

Parece ser que ver una fotografía —ese eventual ‘ver’ que propone Benjamin a la luz del retrato temprano— será una forma relación desde el presente con un pasado capturado por el mecanismo y experimentando por el ojo en una relación permeada por las distintas temporalidades que participan —mejor dicho, que se *‘filtran’*, pese al ‘cálculo’ y ‘la intención’ (pese a la mediación y subjetivación por parte del operador y el aparato)— tanto en la creación de la imagen como en su recepción. Ese modo de ver está presente —a mi juicio— tanto a nivel teórico como formal en el ensayo y me parece que cifra gran parte de la potencia que el autor asigna, tanto a los medios como agentes que detonan una conmoción, como a la figura de un aura residual y resistente.

En virtud de lo anterior, es que —según anticipé— la lectura que realiza Benjamin de la imagen de Dauthendey enriquece la problemática que —a mi entender— pretende trazar a través de la fotografía. Lo más relevante, con todo, es que aquella interpelación aparece ahora explícitamente asociada a las coordenadas del aura, la recepción y la disyunción temporal. En efecto, el espectador sería movilizado a buscar un ‘aquí’ y ‘ahora’ pretéritos desde su presente, al tiempo que —en palabras de Benjamin— una profecía de futuro. En síntesis, una movilización sensible que figura a esta altura del texto bajo coordenadas explícitamente auráticas, como

disyunción temporal y como modo de leer una imagen. ¿Es esta la potencia de los medios que se describe a través de la fotografía?

Pues bien, gran parte del estatuto que asigna Benjamin a los medios de reproducción a través de la fotografía de retrato radica en la relación con la temporalidad. La potencia de la reproducción en este contexto, no sólo tiene que ver con la aceleración de los tiempos de captura por parte de la cámara, como puede verse tentado el lector a inferir al leer “La obra de arte”, sin considerar tanto el carácter dialéctico bajo el cual el autor describe el devenir de los regímenes de recepción, como el acento argumental que el autor otorga a los primeros retratos como síntomas o metáforas. Tiene que ver efectivamente con un modo particular de relacionarse con la temporalidad, pero que no es un decurso acelerado hacia el futuro, cuya finalidad sería la instantaneidad de la captura, es decir, la veladura de la huella del dispositivo, lo cual hace la fotografía capaz de testimoniar algo con veracidad y ser experimentada como metonimia de lo que representa. Lo que aparece, en cambio, es un tiempo discontinuo bajo la figura de una mirada que ante la imagen fotográfica de un rostro, lo percibe como pasado, se pregunta por su identidad y avatares —como queriendo darle inscripción— y —ante el fracaso— simplemente discurre.

En efecto, la imagen convocaría al espectador —a través de la captura y exhibición de ese ‘minuto que pasó hace ya tiempo’— a buscar a través del pasado un futuro pretérito que anida latente en la imagen, pero que esta no revela del todo en su superficie y hace saltar la temporalidad lineal en el encuentro con aquella mirada

retrospectiva que escudriña, movilizada por algo que para Benjamin parece ser efecto particular del interceptarse —y desplazarse— de magia y técnica —su relación con el pasado capturado como duración a raíz de una exigencia del propio dispositivo y actualizado en el presente del receptor—. Habría una «chispita minúscula de azar» (1990b, p. 67), algo no tramado deliveradamente, que se sustrae la adscripción a la tradición, que comparece en la trastienda de la imagen y que permanecería latente hasta la actualización que se lleva a cabo en la interacción entre imagen y espectador.

Ya he hablado de suspensividad y de esa detención como umbral, una fractura que acontece entre los pares dialécticos. A propósito del ensayo sobre la reproductibilidad, también se comentó la existencia de una cierta potencia como dislocación del tiempo homogéneo del que precisa la tradición para disponer los datos en una continuidad. ¿Qué relación guarda ello con la presencia de una eventual potencia a modo de chance?

Antes de responder estas interrogante, primero abordemos algo más basal: ¿De dónde el interés político de Benjamin en estos primeros retratos? Dice el autor en “El libro de los pasajes”:

Como consecuencia de su naturaleza técnica, la fotografía a diferencia del cuadro, puede y debe quedar subordinada a una fracción del tiempo (el tiempo de exposición) determinada y continúa. En esta precisabilidad cronológica reside ya *in nuce* su significado político. (2016, p. 699. Cursivas en el original).

El autor cifra su significado político latente en la relación con el tiempo, caracterizada por la segmentación de este a consecuencia del tiempo de exposición como parte de la naturaleza del medio. Con todo, el tiempo de exposición requerido en aquello que denomina 'apogeo' —es decir, donde la potencia destellaría con mayor acento— se caracteriza por ser extenso, ello producto del status temprano de desarrollo del medio, que aún no alcanzaba la instantaneidad. Es decir, Benjamin centra su mirada ahí donde el tiempo se captura como duración y el medio aun no se oculta en la instantaneidad. Esa sería una arista de su particularidad. Dice Benjamin, en la "Pequeña historia": «Todo estaba dispuesto a durar en estas primeras fotografías [...]» (1990b, p. 69).

¿En qué piensa Benjamin al decir lo anterior? Él mismo se encarga de explicarlo, esta vez estableciendo un contraste con la fotografía instantánea:

El procedimiento mismo inducía a los modelos a vivir no fuera, sino dentro del instante; mientras posaban largamente crecían, por así decirlo, dentro de la imagen misma y se ponían por tanto en decisivo contraste con los fenómenos de una instantánea, la cual corresponde a un mundo entorno modificado en el que, como advierte certeramente Kracauer, de la mismísima fracción de un segundo que dura la exposición depende "que un deportista se haga tan famoso que los fotógrafos, por encargo de las revistas ilustradas, dispararán sobre él sus cámaras" (ídem).

Y concluye la siguiente sentencia: «[...]todas la posibilidades de este arte del retrato consisten en que el contacto entre actualidad y fotografía no ha aparecido todavía» (1990b, p. 8. énfasis propio).

Es decir, ese fenómeno que describe como 'auge' y denota, según la lectura que he pretendido trazar, un modo de relación particular con la imagen, está permeado de una temporalidad capturada como duración, que —entre otros factores— dados los largos tiempos de exposición, no esconde aún su carácter de copia mecanizada. A su vez, se experimentarían asincrónicamente, sin lograr darles una inscripción temporal puntual, tal como delineé a los pasajes inmediatamente precedentes. La imagen de estas primeras fotografías, podemos decir entonces, se exhibiría permeada por las distintas temporalidades que la constituyen. Ello contrasta con la instantánea, que se sitúa, en palabras del propio Benjamin, en un «mundo en torno modificado» (ídem) que, en la cita se asocia de soslayo a la estetización¹¹³, es decir, al uso de la técnica contra su propia su propia naturaleza y potencia dislocante, a saber: remover los fundamentos de lo naturalizado.

Esto último recalca la idea de umbral que he propuesto, pues sugiere que en aquel momento que Benjamin relata como apogeo aun no ocurre totalmente esa transformación de la realidad circundante. Transformación que guarda relación con el contacto instantáneo entre actualidad, el ser humano y el sistema de aparatos, y con el escamoteo de la participación del mecanismo en la generación de la imagen, a través de lo cual este se ofrecería como transparente, naturalizado y susceptible de instrumentalización. Lo contrario a su naturaleza dislocante.

113 Pues de esa instantaneidad y transparencia —es decir, de la naturalización de la contra-naturalización de la técnica— dependerá que emerge el deportista como campeón: auratizado en sentido esteticista.

Si seguimos la pista de que ahí habría un significado político, valga preguntarse antes de continuar: ¿La alusión al tiempo de exposición indica que las posibilidades y significado político de esta fotografía es consecuencia del *status* del desarrollo del medio en determinado contexto cronológico? La respuesta es: no totalmente, pues yo lo leería como un factor participante más en aquella extraña conjunción cronológicamente imprecisa —tal vez disyunción— de factores, llamado ‘auge de la fotografía’, que al mismo tiempo es trituración del aura. Conjunción que interpreto como la emergencia de una mirada extrañada y un aura residual en el marco de las transformaciones en el ámbito de la percepción suscitadas por la irrupción de la técnica, la cuales serán leídas por el autor a partir de los productos de ese proceso como expresiones del mismo. Es decir, la fotografía temprana y su particular temporalidad como síntoma y agente de la relación entre la realidad, el ojo, la imagen y las condiciones de producción.

Es esa disyunción temporal, presente en el argumento bajo esta fisonomía y rol, la que, a mi modo ver, el autor pone a funcionar también a nivel formal en su ejercicio político de disipar la niebla que cubrió la potencia de fotografía como el ‘primer medio de veras revolucionario’. Me explico: el cruce de tiempos verbales del pasaje citado respecto al autorretrato de Dauthendey¹¹⁴ y su disposición no secuencial en la construcción de la frase, se sustraen a una lectura que pretenda ubicarlos en una linealidad temporal unívoca, y esto es coherente tanto con el relato que Benjamin

114 «[El espectador se siente forzado a buscar en la fotografía] a encontrar el lugar inaparente en el cual, en una determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya tiempo, anida hoy el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podremos descubrirlo» (1990b, p. 67).

articula, como con las cualidades que destaca de las primeras fotografías (ausencia de exactitud y temporalidad como duración: las huellas que el dispositivo imprime).

Es más, podría decirse que no sólo funciona a nivel formal, sino que se manifestaría también como modo de leer imágenes y de escribir sobre historia, subvirtiendo el modo tradicional en que aquéllas testifican. En efecto, el autor se explaya de una manera particularmente emotiva respecto al autorretrato de Dauthenthey y destaca la forma en que la imagen, al representar a la que él piensa es la esposa del autor —que más tarde cometería suicidio—, pone en escena una ‘lejanía plagada de desgracias’. No obstante, la atribución es errónea, pues el nombre que el autor atribuye a la mujer —en el relato de su propia experiencia de la imagen— es equívoco. Esto resulta ser un dato que, más que hablar de una falta de prolijidad en la consulta de las fuentes, pone en evidencia que en la recepción de la fotografía interactúan las distintas temporalidades que cruzan la imagen y que el sentido no se haya clausurado de una vez por todas. No ‘debe’ clausurarse, más bien, pues toda clausura de sentido será ilusión.

Hay apertura a nuevos sentidos al convocar la imagen desde el presente y fuera de una lectura al alero de la terminología estética idealista. Esto último perfila aquella mirada retrospectiva que de soslayo Benjamin propone como parte del método¹¹⁵.

115 Respecto de ello, valga hacer mención a una pequeña reseña escrita por Benjamin en 1938 a propósito del libro “La fotografía y las clases medias en Francia durante el siglo XIX”, correspondiente a la tesis doctoral de Gisèle Freund (texto al que Benjamin, según los datos que entrega en el convoluto K de “Los pasajes”, tuvo acceso antes de su publicación oficial).

En su tesis la autora relaciona la historia de la fotografía con el devenir del retrato. Benjamin, el reseñarla, destaca la originalidad del enfoque y explícitamente indica que está en sintonía con la ‘dialéctica materialista’. Sin embargo, le hace una “objeción de método” que ilumina la idea propuesta. Freund, en la introducción de su

En síntesis, lo que pretendo poner de relieve es que el autor parece sugerir un cierto espesor en este modo particular de relación con la imagen que relata a través de estos pasajes referidos a lo que para él es el apogeo del procedimiento. Dicho espesor se caracterizaría por una suspensividad de los hábitos perceptivos. El sentido de aquello que se da a la mirada no se clausura del todo; al contrario, se sustrae —como ya vimos a propósito de las pescadoras de “New Haven”¹¹⁶— a la adscripción a esa tradición artística que alinea los objetos en un secuencia de datos, les otorga una legibilidad unívoca y las trasmite como idénticas a sí —tal como propuse al leer la tradición en el ensayo sobre la reproductibilidad—. Contraria a esa legibilidad, el autor sigue otra —tanto teóricamente como en las decisiones u omisiones formales—, que se caracterizaría por la interpelación, la búsqueda irresuelta de lo familiar.

En definitiva me parece que los pasajes hasta aquí revisados denotan la suspensión de la adscripción a ‘un’ modo determinado de recepción. Mas no, valga recalcar, la emergencia de un tercer modo, sino una persistencia en la vacilación, que se experimenta como extrañamiento. Una imagen que se padece en la irresolución de

libro, menciona: «Puede decirse que, cuanto mayor es el genio del artista, tanto mejor refleja su obra, a través de la originalidad misma de la forma, las corrientes actuales de la sociedad» (Citada por Benjamin, 2018, p.156).

Benjamin objeta lo siguiente:

Lo que en este postulado resulta dubitable no es la tentativa de describir la envergadura artística de un trabajo en relación con la estructura social de su momento de surgimiento; dubitable es la suposición de que esta estructura aparezca de una vez por todas bajo el mismo aspecto. En verdad, su aspecto debería cambiar con las distintas épocas que dirigen y hacen retroceder su mirada hacia aquella. (Benjamin, 2018, p.156).

116 Su «jamás entrar en el ‘arte’ del todo» (1990b, p. 66).

la búsqueda de lo familiar ahí donde distancia y cercanía se interceptan suspendiendo los hábitos perceptuales y la temporalidad a la que estos adscriben.

Lo anteriormente expuesto construye —argumental y formalmente— la trama conceptual que el autor —según mi propuesta— pone en escena en su despliegue de esto que denominamos —con la mirada posada en la eventual emergencia de un particular modo de perceptividad como potencia, y que el autor describiría a través de la fotografía temprana— un ‘aura extrañada y extrañante’. Ni la imagen ni el espectador salen indemnes, ambos padecen el extrañamiento. Algo se activaría en el espectador; algo neutralizado, pero latente, despierta.

Conclusión

Resulta paradójico establecer conclusiones cuando el punto de arribo consiste, precisamente, en poner de relieve la vacilación. No obstante, más que representar un obstáculo, ello constituye una primera conclusión general en sí misma, a saber: al indagar la producción textual de Benjamin, el lector debe renunciar a esperar sentencias unívocas, periodizaciones, definiciones, etcétera. Aspirar a lo contrario, es errar desde el inicio. Pues, sus conceptos destellan con mayor acento en su propia operatoria: en los rastros y nexos, más que en los puntos donde el autor parece ofrecer definiciones. Por otro lado, como segundo alcance transversal y aporte a futuras investigaciones, para quienes se propongan hacer frente a la complejidad y riqueza de los postulados disgregados a lo largo de la obra de Walter Benjamin, considero preciso dejar establecida la invitación a eludir los lugares comunes, atender a los recursos formales y estilísticos del autor, a sus ambigüedades y contradicciones, como síntomas argumentales. En efecto, en la mayor parte de los casos, el método expositivo conversa con la teoría —tal como se hace patente en la “Pequeña historia de la fotografía” y su uso y lectura de la imagen reproducida—. Por último, en una visión muy personal, tramada a partir de la mirada retrospectiva del propio camino recorrido, considero preciso mencionar que incluso atender a la propia desorientación que su particular método expositivo —fragmentario, interrumpido, a ratos plasmado de una emotividad que lo acerca a

lo literario— genera en el lector, es también un menester metodológico: permitirse el extravío y remontar el camino para leer las propias huellas.

Lo anterior es lo que intenté mantener en foco al momento de desplegar una argumentación y línea de lectura posible respecto a la indagación de las preguntas e hipótesis que articularon el despliegue que se llevó a cabo bajo el objetivo general de articular una eventual relación entre fotografía, aura y recepción a partir del análisis conjunto de los dos textos emblemáticos que ocuparon cada una de las partes de esta investigación, a la vez que perseguir la búsqueda de una fisonomía o rendimientos para aquella mirada extrañada, que el autor sugiere en los fragmentos que dedica a la fotografía temprana, pero que nunca precisa del todo.

Una de las hipótesis declaradas fue que el vínculo fotografía, aura y recepción — presente tempranamente en “Diario parisino” (1930), como acceso a un goce sensible, más que como empobrecimiento de la relación con la obra de arte— alcanza rendimientos más amplios al incorporar la “Pequeña historia”, a saber: más allá de la noción de obra de arte y de la supuesta obsolescencia del aura.

En efecto, me parece haber constatado y demostrado que aquel ensayo, leído muchas veces como un texto menos ‘ideológico’ que “La obra de arte”, viene precisamente a aportar pistas más allá del concepto de obra y a enriquecer el problema de la recepción y el horizonte político a partir del cual el autor se propuso desplegar aquella ‘teoría de las reproducciones’ (Benjamin, 2004b, p.18), que más tarde se constituye en la trama conceptual del aura bajo la declaración explícita de

desligarse de los conceptos heredados de la estética idealista —a la vez que articular un material que sea por completo inservible para los fines del fascismo—.

¿De qué modo “La pequeña historia” amplía la mirada? Pues bien, antes de responder, es preciso mencionar que no es “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” la responsable de acotar al ámbito artístico los rendimientos del proceso que describe. Es más bien, la hermenéutica la que póstumamente ha tendido a perpetuar los conceptos artísticos tradicionales al analizarla. Pues me parece, retrospectivamente, que los rastros del deslinde efectivamente están presentes en el texto, sólo que se hacen visibles en la lectura complementaria con el ensayo sobre la fotografía y bajo los resguardos metodológicos mencionados al inicio.

En efecto, en “La obra de arte” leemos que hay un proceso que el autor denomina ‘trituration del aura’, que ocurre a manos de la acometida de la técnica. Proceso que se delinea como cambio perceptivo propio de la época que indaga. Dicha irrupción, a ratos figura como incontrarrestable¹¹⁷, como si el valor exhibitivo eventualmente eclipsara por completo al culto, imposibilitando otro modo de relación la imagen, distinto a la cercanía, repetición y fugacidad que le caracterizan. Sin embargo, la vacilación se hace patente aquí también en el argumento del autor. Me explico, de cara a fundamentar la constatación de la hipótesis, el lector se encuentra —en el ensayo sobre la obra de arte— con lo que parece ser una reproductibilidad

117 Benjamin se refiere incluso a la «preponderancia absoluta del valor exhibitivo» (1990a, p. 30)

desencadenada y con un aura que parece destinada al exilio de la representación. Sin embargo, emerge en el relato la tesis 6 (1990a, pp. 31-32), donde el autor pone en escena la figura del «culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos» (Benjamin, 1990a, p. 31) que actúa como una síncopa en el argumento y nos indica que si bien «el valor de exhibición [la técnica] comienza a vencer en toda la línea al valor ritual [al aura]», este —el culto aurático— «no cede sin ofrecer resistencia», pues tiene su ‘última trinchera’, y ella «es la del rostro humano» (1990a, p. 39).

El pasaje queda inconcluso en “La obra de arte”, pero nos permite establecer que no es posible pensar la dialéctica que el autor traza en torno a los modos de recepción como una superposición absoluta de un polo sobre otro. Más bien de lo que da cuenta en este acápite es de un interceptarse, una disputa violenta y vacilante entre los polos. Es bajo esa conclusión parcial que aparece la hipótesis de una forma particular de recepción, de relación con la imagen ahí donde el aura es triturada por la reproducción —representada por el polo exhibitivo—, pero al mismo tiempo se haría presente como resistencia a la acometida de la técnica.

La preponderancia y aporte de la “Pequeña historia” radica, pues, en que contiene —tanto en el pasaje referido a las pescadoras de “New Heaven”, como en el del autorretrato de Dauthenday— una formulación similar en torno al «culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos» (ídem), que efectivamente es ahondada en vinculación con la trama del aura y la recepción, pero —y aquí radica

su importancia— poniendo especial acento, por una parte, en la técnica como detonadora de una impugnación de los hábitos perceptuales del esteticismo burgués y, por otra, en la singular relación de la técnica fotográfica temprana con la temporalidad, a saber: como duración, lo que contrasta con aquella temporalidad que en “La obra de arte” parece ser sólo aceleración.

Ambos pasajes permiten sustentar, tanto bajo la figura del «reclamo del nombre» (1990b, p. 66) —presente en el capítulo Hill y las Pescadoras de “New Haven”—, como la de aquel ‘valor mágico’ que detona una búsqueda irrefrenable en el espectador —en El autorretrato de Dauthendey—, que sería posible un modo de relación distinto con la imagen, que opera como una interpelación sensible al espectador. Es más, en los fragmentos referidos a Dauthendey, dicha relación vacilante con la imagen es trazada bajo coordenadas explícitamente auráticas, y confirma un aura embestida, triturada; pero al mismo tiempo presente espectralmente. Dicho extrañamiento acontecería no sólo de la mano de la interpelación sensible al espectador, sino que adquiere, en el fragmento mencionado, el carácter de disyunción temporal. En efecto, ahí leemos que la imagen convocaría al espectador —a través de la exhibición y captura de un «minuto que pasó hace ya tiempo» (1990b, p. 67)— a buscar, a través de la especulación acerca del pasado posible, un futuro pretérito que anida latente en la imagen, pero que esta no revela del todo en su superficie. Es decir, Benjamin sugiere un hacer saltar la temporalidad lineal en el encuentro con aquella mirada retrospectiva que escudriña, movilizadora por algo que para él parece ser efecto de la

particular conjunción de factores que denomina ‘apogeo’ de la fotografía y del ‘tocarse’ de los extremos dialécticos (1990b, p. 67).

Puede concluirse lo anterior avalado, además, por el hecho de que el mismo autor se posiciona como espectador al convocar fotografías y ‘leerlas’ —deliberadamente tal vez— bajo esos lineamientos. Su proposición teórica se haya, pues, en absoluta sintonía con el modo en que formalmente la despliega.

Respecto al apogeo, es preciso atender a que, junto con el desarrollo de la trama conceptual del aura, el autor convoca otros elementos para dar cuenta de esta conjunción excepcional, entre ellos, aparecen: la relación del fotógrafo con su medio, el espectador, una sensibilidad epocal compartida que busca fijar la imagen y acercarla. De esta manera, la maniobra que comprenden estos pasajes, es pasar del análisis particular de ciertas fotografías a las condiciones generales de recepción y producción en las que estas emergieron y fueron inscritas.

Lo cual se trataría, a mi entender, no de la intención de elaborar una teoría de la fotografía que la dote de cualidades específicas en su momento más álgido, sino de abordar —en términos generales— la relación de lo humano con el sistema de aparatos: «Lo que hace a los primeros fotógrafos tan incomparables —dice Benjamin— es quizás esto: que muestran la primera imagen del encuentro entre la máquina y el hombre» (Benjamin, 2016, p. 689). Las condiciones en las que esta primera imagen destella, el autor las perfila —ya lo indiqué— como una singular

conjunción de factores¹¹⁸, la cuales son valoradas como 'apogeo', pero también denominadas 'generación de transición' (1990b, p. 70).

Mi lectura se centró en este último tópico, pues recalca la idea de umbral suspensivo que se estableció; de un 'entre' que no es tránsito, sino detención. Es como si Benjamin hubiera pretendido remontar la mirada y ficcionar un espectador que por vez primera ve un rostro plasmado en una placa fotosensible y, a partir de ello y su modelo, describir la desorientación del aparato perceptivo ante esta imagen extraña y extrañante. Lo cual dista de la emotividad con que Kathrin Yacavone lee el ensayo sobre la fotografía¹¹⁹.

A partir de mi lectura, puedo concluir que la maniobra dista de la emotividad, sino que busca poner de relieve las contradicciones que subyacen a las condiciones de producción. Pues, en efecto, lo que Benjamin narra es el encuentro entre los hábitos perceptuales anclados a un andamiaje teórico existente, al que la política estetizada recurre para elaborar su material fáctico y un medio que representa las cosas como el aparato perceptual humano no puede captarlas. Es decir, algo que adviene de la mano de las condiciones materiales y para lo cual la sensibilidad y la teoría no estaban preparadas para hacer frente. Es en relación con ello que se pone en escena este espectador desorientado por el extrañamiento, que vacila en el umbral:

118 La siguiente cita de Benjamin a Bernhard von Brentano refuerza esta idea: «[...] un fotógrafo de 1850 se encontraba, por vez primera y durante largo tiempo por vez última, a la altura de su instrumento» (1990b, p.70).

119 Véase el capítulo de la presente investigación, titulado Yacavone, Agamben y el problema del retrato en Benjamin.

entre la compulsión a insertar lo nuevo en lo consabido y la resistencia de lo nuevo a ingresar —sin antes oponer resistencia— en lo consabido.

En este sentido, es posible decir que la particularidad que el autor delinea, consiste en que el pasado remoto del rostro innominado —tal vez metáfora de la novedad— no se configura nunca como hecho consumado para este espectador ficticio, sino que guarda en sí la capacidad latente de volverse legible fuera de los ámbitos de inscripción tradicionales. Esta es la potencia que Benjamin grafica a partir de la fotografía temprana. En síntesis, la exhumación de una transformación estructural inadvertida que modifica la relación entre la sensibilidad y aquella realidad que adviene de la mano de las fuerzas productivas.

La actualidad de los postulados hasta aquí recabados podría radicar en que el autor —de soslayo— propone que toda relación con la realidad circundante —la ‘naturaleza’— será a través de la imagen que de ella nos hagamos. La escena de producción de esa imagen, la forma en que la materia se constituye en idea, es siempre velada. Al igual que lo es la relación entre imagen e intereses fácticos. Ambas relaciones, que el autor no pretende superar o eludir, sino poner de manifiesto la sutura invisible que subyace a ese modo de darse de la realidad y de asignarle sentido. En este contexto, la presencia de esta aura extrañada en contienda con la técnica, operaría como destello que visibiliza la fractura. Por ello, cualquier indagación de reductos de resistencia no debería prescindir del aura como algo erradicado por la técnica, sino que concentrarse ahí donde esta se ve impugnada por la potencia de la técnica—.

Con todo, el destello parece no hacerse visible más que como mirada retrospectiva. A propósito de esto, resulta pertinente aludir a una carta escrita por Benjamin a Gersom Scholem, en la cual escribe lo siguiente: «Te has dado cuenta de que el estudio sobre la fotografía procede de prolegómenos de “La obra de los pasajes”; pero, es que habrá alguna vez de esta algo más que prolegómenos y paralipómenos» (1990b p.85, nota del traductor).

La cita no sólo nos señala una filiación entre la *Kleine Geschichte* y el *Passagen Werk*, sino que nos plantea a la fotografía como objeto escurridizo, del cual sólo podrían existir comentarios previos y complementos posteriores. Es decir, abordable como pasado del cual no existe un original, como algo sido cuyo sentido se haya clausurado de una vez por todas, sino sujeto a permanente revisión. Algo no comprensible desde la lógica del tiempo histórico lineal historicista. La fotografía aparece así sólo abordable desde el ‘aún no’ y el ‘ya no’, y queda siempre un ‘entre’, al que no se accede en su advenir, sino anticipatoria o póstumamente. Una relación que es ella misma umbral, vacilación. La historia de la fotografía, tal como la narra Benjamin en la “Pequeña historia”, es la puesta en foco de ese espacio intermedio de vacilación a partir de la recepción. Y nos dice que la naturaleza del medio, la recepción de sus productos y la comprensión de su historia están de alguna manera ligados.

En síntesis, transformaciones sociales, productos y cambios perceptivos se encontrarían en una relación que trasciende la distinción tradicional forma-contenido y la concepción lineal del tiempo histórico. Aura, técnica y cambio perceptivo son parte de una misma trama. De ninguna manera abordables como conceptos excluyentes y del todo opuestos. Deben ser leídos en conjunto y dicha lectura debe atender a los intersticios, fracturas y discontinuidades.

Valga preguntarnos, de cara a futuras investigaciones, qué rendimientos posibles alcanzarían estas proposiciones, por ejemplo, en torno a la actual construcción de identidades digitales ficcionadas que irrigan a través de las redes sociales, colmadas de efectos de post-producción que los mismos aparatos incluyen como embellecimiento artificial, como construcción y difusión de una imagen artificial de sí. La interrogante queda extendida como horizonte futuro que permita llevar los rendimientos alcanzados más allá de lo obtenido en la presente investigación.

Bibliografía

- AGAMBEN, G. 2005. El día del juicio. En: Profanaciones. Adriana Hidalgo Editora S.A. pp. 28-34.
- BENJAMIN, W. 1975. El autor como productor. En: Tentativas sobre Brecht. Madrid. Taurus.
- BENJAMIN, W. 1990a. La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica. En: Discursos interrumpidos. España. Taurus. pp. 17-57
- BENJAMIN, W. 1990b. Pequeña historia de la fotografía. En: Discursos interrumpidos. España. Taurus. pp. 62-85.
- BENJAMIN, W. 1990c. Sombras breves. En: Discursos interrumpidos. España. Taurus. pp. 142-154.
- BENJAMIN, W. 2004a. Carta a París. En: Sobre la fotografía. Editorial Pre-Textos. pp. 71-86.
- BENJAMIN, W. 2004b. Diario parisino. En: Sobre la fotografía. Editorial Pre-Textos. pp. 15-18.
- BENJAMIN, W. 2004c. Gisèle Freund. En: Sobre la fotografía. Editorial Pre-Textos. pp. 87-89.
- BENJAMIN, W. 2016. Libro de los pasajes. Tres Cantos. Akal Ediciones.
- BENJAMIN, W. 2018a. La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica. En: Estética de la imagen. España. La marca editora. pp. 25-81.
- BENJAMIN, W. 2018b. La dialéctica del suspenso. Lom Editores.
- BENJAMIN, W. 2018c. Novedades de las flores. En: Estética de la imagen. España. La marca editora. pp.151-153.
- BENJAMIN, W. 2018d. Réplica a Oscar A. H. Schmitz. En: Estética de la imagen. España. La marca editora. pp.147-150
- BENJAMIN, W. 2018d. Segunda carta de París: Pintura y fotografía. En: Estética de la imagen. España. La marca editora. pp. 125-135
- BERTI, A. 2018. Aura y técnica. En: Estética de la imagen. España. La marca editora. pp. 205-217.
- BURGER, P. 2010. Teoría de la vanguardia. Las cuarenta.
- CADAVA, E. 2014. Trazos de luz. Editorial Palinodia.
- COSTELLO, D. 2014. Aura, rostro, fotografía: Releer a Benjamin hoy. BENJAMIN, W. En: Culturas de la imagen. Eterna Cadencia. Pp. 99-135.
- COLLINGWOOD-SELBY, E. 2009. El filo fotográfico de la historia. Editorial Metales Pesados.
- ESCOBAR, T. 2018. La irreplicable aparición de la distancia (Una defensa política del aura). RICHARD, N. En: Arte y política 2005-2015. Editorial Metales Pesados.
- FÜRNKAS, J. 2014. Aura. OPITZ, W. En: Conceptos de Walter Benjamin. Las Cuarenta.

- FREUND, G. 2001. La fotografía como documento social. Gustavo Gili Editorial.
- GALENDE, F. 2013. Walter Benjamin y la destrucción. Editorial Metales Pesados.
- GUNTHER, A. 2010. Archéologie de la «Petite histoire de la photographie» [original en francés]. Doi: <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.292>
- HANSEN, M. 2008. Benjamin's aura [original en inglés]. En: Critical inquiry 34, 2. p. 336-375. Doi: <https://doi.org/10.1086/529060>
- LESLIE, E. 2015. Walter Benjamin: La vida posible. Ediciones UDP.
- PERRET, C. 2007. *Walter Benjamin sans destin* [original en francés]. Bruxelles: La letre Volée.
- RANCIÈRE, J. 2010. La imagen pensativa. En: El espectador emancipado. Manantial.
- THAYER, W. 2006. Aura serial. En: El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción. Editorial Metales Pesados. p. 249-325.
- WEIKERT, A. 2018. La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica [Traducción]. En: Estética de la imagen. España. La marca editora. p. 25-81.
- YACAVONE, K. 2017. Benjamín, Barthes y la singularidad de la fotografía. España. Alpha Decay.