



Las declinaciones del aura

The declinations of aura

Cecilia Bettoni*

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
cecilia.bettoni@gmail.com

DOI: 10.5281/zenodo.178855

Recibido: 15/09/2016 Aceptado: 11/11/2016

Resumen: Habitualmente, asociamos el concepto benjaminiano de aura a una cualidad de la obra de arte que desfallece con el creciente desarrollo de las técnicas mecánicas de reproducción. Sin embargo, el mismo Benjamin señala que este desfallecimiento es un proceso sintomático, cuyo significado desborda el dominio puramente artístico. En este contexto, el presente artículo indaga este desborde a partir de la elasticidad que la noción de aura alcanza en la obra de Walter Benjamin, con el objeto de demostrar que este concepto no constituye un elemento privativo de las obras de arte, sino que se refiere más bien a cierta modulación de la experiencia histórica y estética.

Abstract: The concept of aura is usually employed in reference to a quality of the work of art that fades away as a consequence of the rising and development of the mechanical techniques of reproduction. Notwithstanding, Benjamin himself points out that this fading away is a symptomatic process, and that its significance exceeds the merely artistic field. In this context, our article explores this overflow, taking into consideration the elasticity that the notion of aura displays in the work of Walter Benjamin, in order to prove that this concept does not constitute an element that would be exclusive of the work of art, but refers instead to a certain modulation of historic and aesthetic experience.

Palabras clave: aura; técnica; memoria; experiencia; perceptibilidad.

Keywords: aura; technique; memory; experience; perceptibility.

* Chilena, Licenciada en Arte por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Candidata a Doctora en Filosofía m/ Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile (becaria CONICYT 2009-2013). Ha publicado ensayos y traducciones en diversas revistas como 180, Argos, Pensar&Poetizar y Papel Máquina. Actualmente se desempeña como investigadora del Instituto de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, donde también edita la publicación Seminario.

1. Desbordar el ámbito estricto del arte: una lectura indisciplinada.

Probablemente no exista tarea más tediosa e inútil que redactar el propio currículum. Nunca se sabe bien qué incluir y qué dejar fuera, qué aspectos que en algún momento fueron relevantes en nuestro trayecto vital se han vuelto insignificantes con el paso del tiempo, cómo satisfacer las expectativas del destinatario sin adularlo en exceso, es decir, sin quedar como un completo idiota o un pelele.

Walter Benjamin escribió al menos seis de estos documentos. Ya sea como ficción de origen o como declaración de intenciones, con ellos pretendía obtener financiamiento para sus investigaciones en curso y futuras. En uno de estos textos, Benjamin se propone articular de manera coherente su trayectoria intelectual, avanzando sin quererlo una clave para sus futuros lectores:

Hasta ahora, todos mis esfuerzos han tendido a labrar un camino hacia la obra de arte, arruinando la doctrina del arte como dominio específico. Mi intención programática consiste en estimular un proceso de integración de la ciencia –enfrascada actualmente en una rígida compartimentación de las disciplinas–, mediante un análisis de la obra de arte que la reconozca como expresión íntegra de las tendencias religiosas, metafísicas, políticas y económicas de una época, y que en ningún caso pueda reducirse a la noción de dominio¹.

Este proyecto, que explicita con meridiana claridad la voluntad de considerar la obra de arte más allá de cualquier especificidad disciplinar, parece reñirse con un canon interpretativo que hace de la obra del arte un objeto exclusivo de la teoría del arte, canon que en gran medida ha sido aplicado a lo expresado por el mismo Benjamin en su ensayo sobre la reproductibilidad técnica. Como sabemos, este texto intenta comprender las transformaciones a las que es sometida la obra de arte, tanto en el campo de su producción como de su recepción, en el contexto de las técnicas mecánicas de reproducción, resultando clave para estos efectos la noción de “aura”. Siguiendo el canon ortodoxo, en la era de la reproductibilidad técnica la obra de arte sería

¹ BENJAMIN, Walter. *Écrits autobiographiques*. Paris, Christian Bourgois, 2011, p. 31. La traducción es mía.

despojada de una cualidad que definía su carácter original, y que Benjamin define como “su aura”. Sin embargo, resulta curioso que en ese mismo ensayo señale con vehemencia que el desfallecimiento del aura, atribuido en parte a esta masificación de las técnicas de reproducción, sea en rigor un proceso sintomático, cuyo significado desborda el ámbito estricto del arte². A pesar de las advertencias estratégicamente diseminadas por Benjamin, lo concreto es que cuando se habla de aura, se hace casi exclusivamente en relación a la obra de arte, al punto que se considera a la primera como una cualidad constitutiva de la segunda. Este apareamiento ha tenido, por lo pronto, dos consecuencias. La primera es que los comentarios en torno al concepto de aura suelen orientarse según las formulaciones expresadas en el ensayo sobre la obra de arte, pasando por alto la constelación de ensayos que prefiguran, complementan y ponen en cuestión tales formulaciones. Pienso, fundamentalmente, en los protocolos de experimentación con hachís, en el ensayo sobre la fotografía, en el Baudelaire y en “El Narrador”, los cuales aportan al concepto de aura matices no del todo evidentes para una lectura que tomara “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” como su matriz exclusiva. Dicha lectura –y esta vendría a ser la segunda consecuencia– tiende a considerar el aura como una propiedad exclusiva de ciertos objetos específicos (las obras de arte), lo que permitiría a su vez suponer la existencia de obras de arte con y sin aura. En este sentido, las obras “auráticas” coincidirían con aquellas que cuentan entre sus atributos los de unicidad, originalidad e irrepetibilidad, mientras que no serían “auráticas” aquellas cuya condición fundamental u originaria es la reproducibilidad mecánica.

Si bien esta descripción puede parecer caricaturesca, en ningún caso estoy implicando que Benjamin no utilice la categoría de aura para referirse a la obra de arte. Sí quiero señalar –y vuelvo para ello al pasaje citado al comienzo– que dicha categoría toca a las obras de arte sin hacer de éstas ni de sí misma el instrumento de una disciplina o discurso específico, advertencia que me parecería torpe desatender, proviniendo del mismo Benjamin. Si éste consideró necesario precisar que su proyecto intelectual apuntaba al levantamiento de una estrategia de trabajo que permitiera pensar la obra de

² Véase BENJAMIN, Walter. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». En *Obras I*, 2. Madrid, Abada, 2012, p. 55.

arte en términos “indisciplinados”, me parece entonces pertinente hacer la arqueología de dicha categoría a partir de todos los textos que pueden contribuir a su elucidación.

En lo que respecta al ensayo sobre la reproductibilidad, de sobra conocido por todos ustedes, diré unas pocas cosas.

En primer lugar, en el prólogo de su ensayo Benjamin enumera una serie de conceptos –“creatividad y genialidad, misterio y valor de eternidad”³– cuyo potencial fascista este ensayo intentaría neutralizar, proponiendo en su lugar otra serie de conceptos inauditos en la teoría del arte y que en ningún caso podrían ser instrumentalizados por el fascismo, sino que servirían a “la formulación de exigencias revolucionarias en lo que es la política del arte”⁴. Lo que me llama aquí la atención, es el hecho que Benjamin no sitúe de manera explícita la noción de aura en ninguna de las dos series conceptuales, y específicamente que no la incluya dentro de los conceptos que busca neutralizar. Por otro lado, hasta donde sabemos, la noción de aura es introducida en la teoría del arte por primera vez en este ensayo, lo que permitiría suponer que el modo en que Benjamin la piensa es más cercano a la segunda serie que a la primera.

En segundo lugar, Benjamin incluye una cita de Valéry que, me parece, sintoniza con la exigencia que él mismo hiciera en su propio currículum:

Tal como el agua, el gas y la corriente eléctrica llegan a nuestros hogares desde lejos para servirnos con imperceptible maniobra, así se nos abastecerá en el futuro igualmente de imágenes visuales o series organizadas de sonidos que aparecerán y volverán a abandonarnos con un pequeño gesto, casi un signo⁵.

En estas líneas, Valéry anticipa el declive del dominio de la obra de arte como producto específico de las prácticas artísticas, inscribiendo los efectos de la reproductibilidad técnica en el universo inespecífico de las “imágenes visuales o series organizadas de sonidos” que todavía hoy articulan el campo de los medios y procedimientos artísticos. Así, estos medios y procedimientos

³ BENJAMIN, Walter. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», p. 51.

⁴ BENJAMIN, Walter. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», p. 51.

⁵ BENJAMIN, Walter. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», p. 53.

eluden la taxonomía tradicional a la que refiere la obra de arte, constituyéndose por el contrario en manifestaciones que visibilizan, como querría Benjamin, “las tendencias religiosas, metafísicas, políticas y económicas de una época”⁶.

Por otra parte, la tercera tesis del ensayo sobre la reproductibilidad profundiza en la conmoción de la transmisibilidad propiciada por las técnicas reproductivas, vinculándola con lo que podríamos llamar una crisis de las estructuras perceptuales. Benjamin constata que a cada época corresponde un modo de percepción sensible, cuya determinación no es meramente natural, sino más bien histórica. Dicho condicionamiento es tan notorio, que de las obras de arte de una época particular podrían colegirse no sólo los modos y organizaciones de la percepción vigentes al momento de su producción, sino también cómo tales modos y organizaciones expresan a su vez ciertas mutaciones estructurales y sociales. Benjamin señala que las transformaciones perceptivas que le son contemporáneas pueden resumirse bajo lo que ha venido discutiendo como “decadencia del aura”, cuyas condiciones debiera ser posible precisar. En efecto, Benjamin vincula esta “decadencia del aura” con dos circunstancias particulares: el deseo de aproximación de las cosas que caracteriza a la masa como sujeto moderno, y la tendencia a superar lo irrepitable aceptando sin condiciones su reproducción. Benjamin anuda esta tercera sección señalando que tales circunstancias serían propias de un nuevo estadio de la percepción cuyo carácter mutable e histórico ha perfilado al comienzo.

Por último, quisiera referirme al valor cultural que Benjamin asocia al régimen tradicional del arte, y al valor expositivo que caracterizaría su régimen reproductivo. En este sentido, el paso de un régimen al otro no sólo supone una transformación en lo que podríamos llamar la orgánica de la recepción de la obra de arte, sino también “un cambio cualitativo en su naturaleza”⁷, de modo tal que la primacía del valor de exposición “hace de la obra de arte una imagen con funciones totalmente nuevas, de las cuales la que nos es consciente, a saber, la artística, destaca como aquella que, más tarde, quizá se

⁶ BENJAMIN, Walter. *Écrits autobiographiques*, p. 31.

⁷ BENJAMIN, Walter. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», p. 61.

considere ya accesoria”⁸. Este último pronóstico contribuye a la hipótesis que intento desarrollar, en la medida que desnuda la fragilidad de la obra de arte como imagen, de lo artístico como función y del arte como campo o dominio de saber. Dicha fragilidad reside en la insistencia respecto de nuevos horizontes para el estudio de la imagen, los cuales exceden las valoraciones y definiciones que históricamente ha ofrecido la teoría del arte como discurso. No obstante, no se trata de que estas “nuevas funciones” atisbadas por Benjamin no puedan ya ser juzgadas por parámetros artísticos; más bien, el asunto consiste en que ellas afectan tales parámetros, modificando igualmente el discurso en el que ellos se inscriben y por tanto los juicios que en función de ellos pueden elaborarse. En otras palabras, no es que en la obra de arte la función política oblitere la función artística, sino que aquello que hay de político en una obra dada sería, justamente, lo que hay en ella de artístico.

Otro currículum de Benjamin, redactado probablemente a fines de 1939, vuelve sobre la misma cuestión. En efecto, allí explica que ensayos como el Edward Fuchs o “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” constituyen aportes a una sociología de las artes plásticas, tendiendo este último a una comprensión de ciertas formas artísticas, especialmente el cine, desde el punto de vista de las transformaciones sobre la función del arte en el contexto de la evolución social⁹. Curiosamente, Benjamin dirá en seguida que “El Narrador”, de 1936, “aborda una problemática análoga en el campo de la literatura”, y que “Sobre algunos temas en Baudelaire” apunta en una dirección similar.

2. Oscilaciones entre fotografía y mirada: el cruce entre magia y técnica.

Habitualmente “Pequeña historia de la fotografía”, escrita en 1931, ha sido considerada como un borrador del ensayo sobre la obra de arte, sobre todo porque es aquí que aparece por primera vez la famosa definición del concepto de aura. En este sentido, muchas de las tesis expuestas en este ensayo parecieran quedar desmentidas en el posterior, y esto principalmente en

⁸ BENJAMIN, Walter. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», pp. 61-62.

⁹ Véase BENJAMIN, Walter. *Écrits autobiographiques*, p. 45.

virtud de una supuesta decisión programática respecto del aura: si es posible o no concederle una “vida-post-reproductibilidad”. Sin embargo, una mirada en profundidad revela que este ensayo no tendría una cualidad necesariamente parasitaria respecto de aquél, en el sentido que simplemente presentaría las mismas hipótesis en un estadio de desarrollo previo. Más bien, creo que un examen minucioso de la “Pequeña historia de la fotografía” permitiría modular el tono de ciertas afirmaciones que Benjamin hace en “La obra de arte”. Este examen debiera atender a varias cuestiones, siendo por supuesto la principal los diversos usos que Benjamin hace del concepto de aura. Lejos de *abrumarse* por ellos –sensación que, hablando del aura, resulta del todo natural–, convendría tomar estos usos como prueba de su elasticidad.

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

Si profundizamos el tiempo necesario en una de estas fotografías, nos daremos cuenta de lo mucho que también aquí los extremos se tocan: la técnica más exacta puede conferir a sus productos un valor que una imagen pintada ya nunca tendrá para nosotros. A pesar de toda la habilidad del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en tal fotografía la chispita minúscula de azar, de aquí y de ahora, con la que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen; a encontrar el lugar inaparente donde, en la determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya mucho, todavía hoy anida el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podemos descubrirlo¹⁰.

De entrada, Benjamin señala que técnica y magia constituyen los dos extremos de algo (todavía no sabemos qué). Luego, indica que ambos “se tocan” en estas primeras fotografías –de ahí su cualidad transicional–. Finalmente, que este tocarse dice relación con la capacidad de imprimir en la fotografía un valor –mágico, asumo– “que una imagen pintada ya nunca tendrá para nosotros”. Esta última frase resulta, sin lugar a dudas, misteriosa. ¿Qué clase de valor es este que la pintura ha perdido para siempre –y por qué

¹⁰ BENJAMIN, Walter. «Pequeña historia de la fotografía». En *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-textos, 2008, p. 26.

lo ha perdido, habría que preguntarse también—, pero que puede imprimirse —reproducirse, quisiera decir— técnicamente en la fotografía? Y sobre todo, ¿a quiénes se refiere ese “para nosotros”? Me inclino a pensar que este valor no es otro que su aura, y que el hecho que la imagen pintada lo haya perdido “para nosotros” implica veladamente que no se trata de una cualidad inherente a los objetos que la exhiben, sino de una construcción propia de un determinado modo de percepción. Entonces, habría que decir que el aura — por un motivo que el texto todavía no revela, pero que se hará evidente más adelante— ya no emana de las imágenes pintadas, pero sí de ciertas fotografías, por obra de una pericia técnica y “a pesar de toda la habilidad del fotógrafo”. La continuación de la cita confirma que esto es el síntoma de una modificación en la estructura de la percepción: es el espectador el que inquiere en la fotografía, el que rastrea aquella “chispita minúscula de azar, de aquí y de ahora” —donde sin duda resuenan los atributos del aura, tal como será definida más adelante en el mismo ensayo—, en la que habita la promesa del futuro.

Esta modificación en la estructura de la percepción está vinculada al descubrimiento (o a la producción) del inconsciente óptico. Como también dirá en el ensayo sobre la reproductibilidad, Benjamin señala que aquí que “la naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla al ojo”¹¹, y que esta distinción radica en una sustitución del espacio conscientemente producido, por uno producido inconscientemente, es decir, un espacio del que hasta entonces no se tenía noticia. La emergencia súbita de este espacio inconsciente, poblado de “mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo”, entraña un efecto telúrico mayor: “la diferencia entre la técnica y la magia es enteramente una variable histórica”¹². La magia opera aquí en el plano de la apariencia y de los efectos de presencia: de golpe somos capaces de percibir —gracias a la técnica, claro está— cosas que aparentemente no estaban allí. Y, aún más, eso que aparece da cuenta de un vínculo constitutivo entre lo evidente y lo secreto, entre lo visible y lo oculto.

Pero no es sólo el espectador el que inquiere en la fotografía; también ella, a su modo, indaga en el espectador. El mismo Dauthendey señala que “[n]os

¹¹ BENJAMIN, Walter. «Pequeña historia de la fotografía», p. 26.

¹² BENJAMIN, Walter. «Pequeña historia de la fotografía», p. 28.

daba miedo la nitidez de esos personajes y creíamos que sus pequeños rostros diminutos podían, desde la imagen, vernos a nosotros: tan desconcertante era el efecto de la nitidez insólita y de la insólita fidelidad a la naturaleza de las primeras imágenes de los daguerrotipos”¹³. Esta oscilación de la mirada confirma el traslape entre técnica y magia que Benjamin identifica en las primeras fotografías, anticipándolo incluso en los daguerrotipos. En efecto, es justamente una pericia técnica –me refiero a “la nitidez insólita y [...] la insólita fidelidad a la naturaleza”– lo que confiere a estas imágenes su valor mágico. Benjamin insistirá sobre esta cuestión al referirse al *condicionamiento técnico del fenómeno aurático*. Esto es relevante por dos motivos. Primero, porque reafirma la vinculación inaudita entre magia y técnica. En este sentido, dirá Benjamin de las primeras fotografías que en ellas “los hombres todavía no miraban el mundo con tanto desarraigo y abandono como aquí el muchacho [se refiere a la fotografía de infancia de Kafka]. Estaban rodeados de un aura, de un medio que confería plenitud y seguridad a su mirada, al ser capaz de atravesarlo”¹⁴. Este fenómeno (el aura, cuya definición precisa aun no ha sido enunciada en el texto) podría explicarse en términos de técnica: sería el efecto de “una absoluta continuidad entre la luz más clara y la sombra más oscura”, cuestión que tendría su antecedente en la media tinta pictórica. Benjamin también se referirá a él como “cierta impresión general”, “una alada cohesión”, una “irradiación”¹⁵.

Ahora bien, que el aura se encuentre condicionada técnicamente no significa que ella sea “el simple producto de una cámara primitiva”¹⁶, sino que ella emergería de la inaudita correspondencia entre una clase social en ascenso y un medio técnico en desarrollo. Así, el momento en que la fotografía logra perfeccionarse como medio y como producto coincide con la evacuación del aura de la realidad a manos de una burguesía que lanza manotazos de ahogado. Evacuada de la realidad y de sus imágenes, el aura reingresa como simulacro o como artificio, incluso como parodia. No es el resultado de la producción de la imagen, sino de su postproducción. Así, por ejemplo, el empleo de la goma bicromatada sustituirá al de la media tinta, simulando su

¹³ BENJAMIN, Walter. «Pequeña historia de la fotografía», p. 29.

¹⁴ BENJAMIN, Walter. «Pequeña historia de la fotografía», p. 36.

¹⁵ BENJAMIN, Walter. «Pequeña historia de la fotografía», pp. 36-37.

¹⁶ BENJAMIN, Walter. «Pequeña historia de la fotografía», p. 37.

efecto crepuscular –que, como ya señaló Benjamin, no es otro que el aura–. Con la decadencia de la práctica fotográfica, lo que era inicialmente un efecto crepuscular se torna, mediante el simulacro, en una “sofocante atmósfera”¹⁷ contra la que es imperativo rebelarse. En esto radica, creo, el interés que Benjamin muestra por el fotógrafo Atget: que “emancipó al objeto del aura” simulada o postproducida, y esto mediante un desplazamiento en la fotografía desde lo general a lo particular, de la “sofocante atmósfera” a la inquietud del detalle. Benjamin dice que Atget “buscó lo desaparecido y lo extraviado, y por eso también tales imágenes se rebelan contra la resonancia exótica, esplendorosa y romántica de los nombres de las ciudades, *absorben el aura de la realidad como el agua de un barco que se hunde*”¹⁸. En efecto, más adelante Benjamin dirá que los lugares fotografiados por Atget “carecen de atmósfera”, que sus imágenes abren “un campo donde todo lo íntimo desaparece a favor de la iluminación del detalle”¹⁹. El barco que se hunde opera, me parece, como metáfora de esa burguesía que lanza manotazos de ahogado: a una clase social en decadencia corresponde una práctica artística crepuscular. Lo que la fotografía de Atget pone en entredicho es esa “resonancia exótica, esplendorosa y romántica” de las imágenes que ilustran un mundo en trance de desaparición.

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

Pero ¿qué es propiamente el aura? Una trama muy especial de espacio y tiempo: la irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que pueda encontrarse. En un mediodía de verano, seguir con toda calma el perfil de una cordillera en el horizonte o una rama que proyecta su sombra sobre quien la contempla, hasta que el momento o la hora llegan a formar parte de su aparición, esto significa respirar el aura de esas montañas, de esa rama²⁰.

Me parece que la introducción de esta definición, en este preciso momento, tiene como objetivo calibrar lo que viene inmediatamente antes, es decir, contribuir a la elucidación de esa metáfora en que el aura es absorbida por la

¹⁷ BENJAMIN, Walter. «Pequeña historia de la fotografía», p. 40.

¹⁸ BENJAMIN, Walter. «Pequeña historia de la fotografía», p. 40. El énfasis es mío.

¹⁹ BENJAMIN, Walter. «Pequeña historia de la fotografía», p. 42.

²⁰ BENJAMIN, Walter. «Pequeña historia de la fotografía», pp. 40-42.

imagen fotográfica como el agua de un barco que se hunde, y especialmente esa sensación general del pasaje en que el aura es descrita como algo que es necesario superar, algo contra lo que es imperativo rebelarse. En efecto, tras esta definición, cuyo carácter fenoménico me parece decisivo, Benjamin inscribirá el desplazamiento del aura en un marco histórico mucho más amplio: el de una sensibilidad que se encuentra en un proceso exponencial de atrofia, que tiende a igualar todas las cosas, incluso aquellas que son enteramente distintas, mediante el común denominador de la reproducción. Esta práctica de asimilación es lo que Benjamin identifica como “quitarle la envoltura a los objetos, hacer trizas su aura”²¹.

En lo que resta del ensayo, Benjamin no vuelve a referirse explícitamente al aura. Sin embargo, lo que ha dicho al respecto me permite consignar, al menos, lo siguiente: que ninguno de los términos utilizados para referirse a la peculiar situación histórica del aura implica su muerte –en el sentido que ya no sería posible hablar de aura, o en el sentido de su inactualidad–. Más bien, el enjambre de conceptos apunta hacia otra cuestión. El aura entra en decadencia junto con la burguesía; está condicionada técnicamente y ha sido técnicamente simulada; es expulsada de la imagen, absorbida por la fotografía, evacuada de la realidad; hecha trizas. El aura se ha desplazado por una serie de movimientos, marcados en su mayoría por una cierta inclinación o declive. Como bien señala Georges Didi-Huberman, “la declinación del aura [...] no significa *desaparición*. Antes bien un rodeo hacia abajo, una inclinación, una desviación, una inflexión nuevas”²². Es en esta dirección que se inscribe lo que estoy intentando formular.

3. Una belleza evanescente

La vinculación de “El Narrador” con la cuestión del aura es atmosférica. En efecto, si bien la palabra “aura” nunca es enunciada con propiedad, es indudable que ella *se respira* a lo largo de sus páginas. Esta impresión no es casual ni antojadiza. En 1936, año en que fue compuesto este ensayo, Benjamin ya había redactado una primera versión del texto sobre la

²¹ BENJAMIN, Walter. «Pequeña historia de la fotografía», p. 42.

²² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006, p. 332.

reproductibilidad técnica y se aprontaba a preparar una segunda. “El Narrador” señala una interrupción en este proceso, aunque más que una interrupción, vendría a ser una toma de posición distinta en la consideración de la cuestión del aura. Para quienes sostienen la hipótesis según la cual el proyecto benjaminiano apunta hacia y necesita una “muerte del aura”, el ensayo sobre Leskov constituye una piedra en el camino, que muchas veces ha sido sacudida de un puntapié para proseguir la ruta. Así, por ejemplo, Terry Eagleton denosta este trabajo en *Hacia una crítica revolucionaria*, por considerarlo una escandalosa reivindicación del aura que hasta entonces Benjamin se habría ocupado en dismantelar. Según Eagleton, esta reivindicación traería aparejada la puesta en valor de una tradición sin rupturas, de una experiencia continua articulada por la rememoración²³. Otras lecturas ni siquiera consideran “El Narrador” dentro de la constelación de textos sobre el aura. En el mejor de los casos, cae bajo la categoría de los estudios de crítica literaria. Como ocurre con prácticamente todos los escritos de Benjamin, allí donde se intenta confinarlos a una esfera específica del conocimiento, allí donde un discurso particular quiere arrogarse su contenido, su potencia crítica se dismantela, se cierra de golpe como el animal que se hace ovillo ante una mano intrusa. Es sin duda su cualidad menor dentro de la producción benjaminiana, lo que hace de “El Narrador” un lugar privilegiado para la reflexión sobre la cuestión del aura. Me pongo sobre la pista.

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

El narrador –por familiar que nos suene el nombre– no está de ningún modo presente para nosotros en su vívida eficacia. Nos resulta algo alejado ya y que sigue alejándose. Presentar a un Leskov como narrador no quiere decir aproximarnoslo, sino más bien aumentar la distancia que de él nos separa. Considerado desde una determinada lejanía, los grandes y simples rasgos que constituyen al narrador se imponen en él. Mejor dicho, aparecen en él como puede aparecer una cabeza humana o un cuerpo animal sobre una roca para el observador que está a la correcta distancia y en el ángulo correcto de visión²⁴.

²³ Véase EAGLETON, Terry. *Walter Benjamin o Hacia una crítica revolucionaria*. Madrid, Cátedra, 1998, pp. 99-101.

²⁴ BENJAMIN, Walter. *El narrador*. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008, pp. 59-60.

El pasaje anterior se hace eco de la definición de aura que Benjamin construye en el ensayo sobre la fotografía, y que replica en el de la reproductibilidad técnica. En este sentido, también aquí el tono viene dado por una determinación espacio-temporal precisa: “la irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que pueda encontrarse”²⁵. La comparación cobra verosimilitud, en tanto la continuación del pasaje profundiza sobre la importancia de esta determinación espacio-temporal, en términos de una “correcta distancia” y un “ángulo correcto de visión” que sitúan al individuo en una posición específica, solidaria a su vez de una experiencia particular, que Benjamin define como el “fin del arte de narrar”, y que correría pareja con otro socavamiento: la devaluación de la experiencia como contenido o sedimento de la existencia. Benjamin ya se había referido a esta cuestión en “Experiencia y Pobreza”, de 1933, donde elaboraba un contrapunto entre la Primera Guerra Mundial –“una de las experiencias más atroces de la historia universal”– y la mudez con que volvían los soldados del campo de batalla²⁶. Esa reflexión es retomada en “El Narrador” casi al pie de la letra, al final del segundo acápite. Benjamin la introduce para señalar que existiría entre ambas una relación causal, según la cual la devaluación de la experiencia habría motivado el “fin del arte de narrar”; es decir, que allí donde no hay experiencias que intercambiar, la facultad que permitía tal intercambio acaba por atrofiarse, como pierde su funcionalidad un músculo caído en desuso.

De inmediato acude a la comparación el “fin del aura”. La relación, me parece, no es antojadiza. Así como el “fin del aura” constituiría la experiencia nuclear del advenimiento de las técnicas mecánicas de reproducción, Benjamin caracteriza el “fin del arte de narrar” como “un fenómeno que acompaña a unas fuerzas productivas históricas seculares, que ha desplazado muy paulatinamente a la narración del ámbito del habla viva, y que hace sentir a la vez *una nueva belleza en lo que se desvanece*”²⁷. Por otra parte, ambos se inscriben en un proceso de resquebrajamiento de la tradición, que podría definirse como un descoyuntamiento entre aquella y la experiencia del presente. En este sentido, Benjamin señala en el ensayo sobre la obra de arte

²⁵ BENJAMIN, Walter. «Pequeña historia de la fotografía», p. 40.

²⁶ Véase BENJAMIN, Walter. «Experiencia y Pobreza». En *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus, 1989, pp. 167-168.

²⁷ BENJAMIN, Walter. *El narrador*, p. 64. El énfasis es mío.

que los procedimientos mecánicos de reproducción afectan esencialmente la autenticidad de las cosas, esto es, “la suma de cuanto desde su origen nos resulta en ella transmisible, desde su duración de material a lo que históricamente testimonia. [...] *la técnica de la reproducción, según puede formularse en general, desgaja al tiempo lo reproducido respecto al ámbito de la tradición*”²⁸. En el ensayo sobre Leskov, la tradición no sólo está presente en la formación del narrador; también está en obra en ese corpus señalado como “tradición oral”, que constituiría un fondo de experiencia inaccesible tanto para el novelista como para su lector. Sin embargo, me parece que para Benjamin la tradición no es, como se piensa habitualmente, una estructura cerrada de ideas y conceptos que busca perpetuarse en el tiempo, sino un conjunto de prácticas y operatorias que resguardan la experiencia y producen la comunidad: “El narrador toma lo que narra de la experiencia; [de] la suya propia o la referida. Y la convierte a su vez en experiencia de aquellos que escuchan su historia”²⁹.

Parece indudable que la narración orbita la cuestión del aura. Como señala la última frase del acápite cuatro, que subrayé más arriba reservando el comentario, el declive de la narración marca también la emergencia de “una nueva belleza”. Esta nueva belleza es la misma que Benjamin pesquiza en los primeros retratos fotográficos: “En la expresión fugaz de un rostro humano en las fotografías más antiguas destella el aura por última vez”³⁰. Una nueva belleza que destella por última vez, bien podría en este caso ser una vieja belleza que destella por vez primera. En efecto, si bien el aura se encuentra en principio asociada a una experiencia ritual históricamente datada, su ingreso con propiedad al léxico estético se produce por vía de aquellos acontecimientos que propiciarán su desaparición. Su existencia sería, desde siempre, crepuscular, y estaría determinada por las condiciones de su enunciación. Como bien señala Pablo Oyarzun, “la manifestación del aura coincide, entonces, con su declive; la posibilidad de su tematización es una con su crítica”³¹.

²⁸ BENJAMIN, Walter. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», p. 55. Énfasis en el original.

²⁹ BENJAMIN, Walter. *El narrador*, p. 65. Paréntesis cuadrados en el original.

³⁰ BENJAMIN, Walter. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», p. 62.

³¹ OYARZUN, Pablo. «Introducción». En BENJAMIN, Walter. *El narrador*, p. 20.

4. Memoria, *shock*, perceptibilidad. La configuración de un *sensorium* epocal.

En el segundo ensayo sobre Baudelaire convergen con notable armonía un cúmulo de problemas que Benjamin ha venido trabajando en diversos textos precedentes. En efecto, el ensayo de 1938 roza la cuestión de la obra del arte, la crisis de la experiencia, la estructura de la percepción humana y sus transformaciones, el problema de la memoria, los efectos de la técnica en el *sensorium* epocal y, por supuesto, el aura en prácticamente todas sus modulaciones.

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

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

conciencia”³². Memoria y conciencia se corresponden, de igual manera, con dos modalidades de la experiencia, diferenciadas por Benjamin con los términos *Erfahrung* y *Erlebnis*. Sin entrar en mayores detalles, bastará consignar que la primera constituiría la experiencia propiamente tal, mientras que la segunda haría referencia a una experiencia galvanizada, cuyo acento está puesto en lo vivido o la vivencia. *Erfahrung* y *Erlebnis*, en principio incompatibles, comparecerían de manera inédita y nunca reeditada en la poesía de Baudelaire, en tanto ésta se fundaría en “una experiencia para la cual la recepción de *shocks* se ha convertido en regla”³³, de lo que Benjamin deduce en Baudelaire una poesía con “un alto grado de conciencia”³⁴ cuya “razón de Estado” estaría tramada por un componente histórico ineludible.

En el octavo acápite, Benjamin retoma la cuestión del *shock* ya no desde una perspectiva psíquica, sino social y técnica. En este sentido, el *shock* se inscribe en un proceso de modificación general de la experiencia detonado a finales del siglo XIX, que tiende en primera instancia a la simplificación de ciertas conductas y mecanismos, mediante “una serie de innovaciones técnicas que tienen en común el hecho de sustituir una serie compleja de operaciones por un gesto brusco”³⁵. En una dimensión táctil, dice Benjamin, es el caso de objetos como los fósforos, la cámara fotográfica o el teléfono. En una dimensión óptica, es lo que sucede con la publicidad en los periódicos o con la experiencia del tránsito en la ciudad. En ambos campos, este gesto brusco (el *shock*) opera como un mecanismo que entrenaría la percepción para la vida urbana, en base a la reiteración insistente de estímulos fundamentalmente ópticos y táctiles, aunque también auditivos y olfativos. Para Benjamin, este entrenamiento tiene su contraparte en el adiestramiento al que es sometido el obrero frente a la máquina, el cual también se articula en base a *shocks*, y que constituye una forma de especialización cuyo rasgo distintivo es justamente la ausencia de toda formación calificada. Al obrero no especializado le ha sido expropiada toda posibilidad de constituir su labor como experiencia, pues “cada intervención [...] en la máquina carece de relaciones con la precedente porque constituye una exacta reproducción de

³² BENJAMIN, Walter. «Sobre algunos motivos en Baudelaire». En *Ensayos escogidos*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2010, p. 17.

³³ BENJAMIN, Walter. «Sobre algunos motivos en Baudelaire», pp. 14-15.

³⁴ BENJAMIN, Walter. «Sobre algunos motivos en Baudelaire», p. 16.

³⁵ BENJAMIN, Walter. «Sobre algunos motivos en Baudelaire», p. 32.

ésta”³⁶. Su actividad frente a la máquina carece de memoria, y esa es una de las condiciones que determinan el carácter fallido de su experiencia. Lo mismo, señala Benjamin, sucede con el jugador, en tanto el mecanismo del azar también supone una desconexión entre una partida y la otra. Podría decirse que tanto el obrero como el jugador están bajo el hechizo del recomenzar: en cada nuevo producto, en cada nueva partida, se halla cifrada la posibilidad de empezar desde cero y, con ello, de correr una suerte enteramente distinta.

Mientras que el jugador “se halla en un estado de ánimo en el cual no puede atesorar experiencia”³⁷, aquel que desea, que expresa un deseo, sí puede hacerlo.

Cuanto antes se formula en la vida un deseo tanto más grandes son sus perspectivas de cumplirse. Cuanto más lejos en el tiempo se halla un deseo tanto más puede esperarse su realización. Pero lo que lleva lejos en el tiempo es la experiencia, que lo llena y lo articula. Por ello el deseo realizado es la corona reservada a la experiencia³⁸.

El modo en que Benjamin articula esta relación entre deseo y experiencia es, creo, completamente aurático. Pienso fundamentalmente en su similitud con la formulación paradigmática del aura –la irreplicable aparición de una lejanía–, que Benjamin reafirmará en las líneas siguientes a partir de la figura de la estrella fugaz como símbolo del deseo cumplido. Una imagen similar es la que Benjamin construye en “El narrador” a partir de la semilla. En el séptimo acápite, Benjamin comenta la historia del rey Psamenito, en la versión de Heródoto –a quien considera el primer narrador de la historia–, para luego contrastarla con la interpretación que de ella ofrece Michel del Montaigne. Esta historia, lo recuerdo brevemente, narra la humillación de Psamenito, rey de los egipcios, a manos de Cambises, rey de los persas. Psamenito debe atestiguar la marcha triunfal de los persas, lo que implica presenciar también la degradación de miembros de su familia y de su casa. En lugar de conmoverse por el destino de sus hijos, Psamenito expresa su dolor ante la procesión de un viejo criado. Heródoto consigna los hechos, cuidándose de no clausurar su sentido a través de una interpretación que pudiera parecer definitiva. Benjamin señala que dicha precaución hace de esta

³⁶ BENJAMIN, Walter. «Sobre algunos motivos en Baudelaire», p. 36.

³⁷ BENJAMIN, Walter. «Sobre algunos motivos en Baudelaire», p. 37.

³⁸ BENJAMIN, Walter. «Sobre algunos motivos en Baudelaire», p. 38.

historia una verdadera narración, en tanto “aún está en condiciones de provocar sorpresa y reflexión. Se asemeja –dice– a las semillas de grano que, encerradas en milenarias cámaras impermeables al aire de las pirámides, conservaron su capacidad germinativa hasta nuestros días”³⁹. El potencial germinativo de la semilla funciona aquí como metáfora de la secreta persistencia de la narración en el tiempo. Ambas figuras –la estrella y la semilla– ponen en obra una modalidad de latencia que es también la del aura expresada como “manifestación de una lejanía”. Así como la estrella que cae precipita en la infinitud del espacio la infinitud del tiempo que ella arrastra, la semilla, “encerrada en milenarias cámaras impermeables al aire de las pirámides”, está siempre presta a desplegar su fruto.

En la décima sección del ensayo sobre Baudelaire, Benjamin desarrollará en propiedad el concepto de las correspondencias. Para ello recurrirá a Proust, a quien considera “un lector sin igual de *Las Flores del Mal*”⁴⁰. Dice Proust que el tiempo en Baudelaire se encuentra marcado por ciertos “días significativos [...] que se destacan”. Estos días “[N]o se distinguen por ninguna experiencia vivida”⁴¹, sino que su contenido viene definido por las correspondencias, las cuales “fijan un concepto de experiencia que retiene en sí elementos culturales” en virtud de los que “podía Baudelaire valorar plenamente el significado de la catástrofe de la cual él, como moderno, era testigo”⁴². En este sentido, podría decirse que el ensayo sobre Baudelaire le permite a Benjamin poner en juego una estrategia metodológica similar a la empleada en los textos que he comentado previamente. Esta estrategia dice relación con la descripción de una forma crepuscular de experiencia cuya identificación y nombramiento coincide con su retirada de la esfera de lo perceptible, a la vez que permite comprender o elucidar el contexto epocal que propicia dicha retirada. De este modo, el aura, en tanto expresión paradigmática de la experiencia cultural, viene a constituir una categoría o matriz respecto de la cual se mide el resto de los fenómenos y modos de la experiencia. Así como la medida del aura en el ensayo sobre la obra de arte es la experiencia religiosa, en este texto sobre Baudelaire ella es calibrada en torno a las correspondencias.

³⁹ BENJAMIN, Walter. *El narrador*, p. 70.

⁴⁰ BENJAMIN, Walter. «Sobre algunos motivos en Baudelaire», p. 40.

⁴¹ BENJAMIN, Walter. «Sobre algunos motivos en Baudelaire», p. 41.

⁴² BENJAMIN, Walter. «Sobre algunos motivos en Baudelaire», p. 41.

Su mecanismo sería, en esencia, sensorial: un sabor o un aroma particular son los detonantes de cierta memoria (que Benjamin, junto con Proust, define como memoria involuntaria) mediante la que el individuo va al encuentro de “una vida anterior”⁴³. En efecto, dice Benjamin que

El olor es el refugio inaccesible de la *mémoire involontaire*. Difícilmente se asocia ésta a representaciones visuales; entre las impresiones sensibles suele acompañar solamente a un mismo olor. [...] Un perfume hace remontar años enteros a través del perfume que recuerda⁴⁴.

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

Nadie que conozca la tenacidad especial con la que se guardan recuerdos en el olfato (de ningún modo olores en los recuerdos) declarará que la sensibilidad de Proust para los olores es una casualidad. Ciertamente la mayoría de los recuerdos que buscamos se nos aparecen como imágenes de rostros. Y en buena parte las figuras que ascienden libremente de la *mémoire involontaire* son imágenes de rostros aisladas, presentes sólo enigmáticamente. Por eso, para entregarse con conciencia a la vibración más íntima en esta obra literaria, hay que transponerse a un estrato especial y muy hondo de su rememorar nada caprichoso: a los momentos del recuerdo, que no ya como imágenes, sino sin imagen, sin forma, indeterminados e importantes, nos dan noticias de un todo igual que el peso de la red se la da al pescador respecto de su pesca. El olfato es el sentido para el peso de quien arroja sus redes en el mar del *temps perdu*. Y sus frases son el juego muscular del cuerpo inteligible; contienen el indecible esfuerzo por alzar esa pesca⁴⁵.

La referencia también está implícita en la definición del aura que encontramos en “Breve historia de la fotografía”, según la cual el aura *se respira*. Benjamin parece moverse en la misma órbita cuando señala en “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, a propósito de ese régimen de experiencia galvanizada que es la vivencia y que ha hecho de la tierra un lugar deplorable, que para el melancólico “[n]ingún aliento de prehistoria la circunda. Ningún aura”⁴⁶.

⁴³ BENJAMIN, Walter. «Sobre algunos motivos en Baudelaire», p. 43.

⁴⁴ BENJAMIN, Walter. «Sobre algunos motivos en Baudelaire», p. 45.

⁴⁵ BENJAMIN, Walter. «Una imagen de Proust». En *Iluminaciones I. Imaginación y sociedad*. Madrid, Taurus, 1999, p. 34.

⁴⁶ BENJAMIN, Walter. «Sobre algunos motivos en Baudelaire», p. 47.

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

Si se definen las representaciones radicadas en la *mémoire involontaire*, que tienden a agruparse en torno a un objeto sensible, como el aura de ese objeto, el aura que rodea a un objeto sensible corresponde exactamente a la experiencia que se deposita como ejercicio en un objeto de uso⁴⁷.

Esta aproximación es importante para mi argumento, en tanto anuda la cuestión del aura al ejercicio artesanal del narrador cuya huella se imprime – “se deposita”, dice aquí Benjamin– en el objeto producido. El filósofo prosigue inmediatamente con un comentario de la recepción de la fotografía en Baudelaire quien, a pesar de un primer juicio condenatorio respecto a ésta, luego “busca asumir una actitud más conciliadora”⁴⁸. En este sentido, Baudelaire asigna a la fotografía el dominio del archivo y de la memoria, reservando al arte el de lo impalpable y de lo imaginario. Los afanes del arte estarían pues enfocados en responder a la exigencia de belleza que impone el ámbito de la fantasía como territorio espiritual. En este sentido, si “[l]a fantasía puede quizás concebirse como la capacidad de formular deseos de un tipo especial [...] que puedan considerarse satisfechos mediante «algo bello»”⁴⁹, entonces la obra de arte sería una posible tentativa para hacer frente a esta demanda. Pero este hacer frente no es ni quiere ser una solución definitiva: la satisfacción del deseo es al mismo tiempo aquello que pone este deseo en un movimiento perpetuo. El placer de lo bello es insaciable, pues cada actualización de lo bello por obra del arte se abre paso “desde las profundidades del tiempo”⁵⁰. En la nota que sigue, Benjamin sellará el lazo entre aura y belleza, al señalar que “El instante de este logro [redimir la belleza desde las profundidades del tiempo] queda marcado a su vez como único e irrepetible”⁵¹. La belleza moderna lleva las marcas del aura como régimen de visibilidad cultural.

Este régimen de visibilidad no es antojadizo. En efecto, el ensayo sobre Baudelaire circunscribe la cuestión del aura al ámbito de la mirada (tanto

⁴⁷ BENJAMIN, Walter. «Sobre algunos motivos en Baudelaire», p. 48.

⁴⁸ BENJAMIN, Walter. «Sobre algunos motivos en Baudelaire», p. 48.

⁴⁹ BENJAMIN, Walter. «Sobre algunos motivos en Baudelaire», p. 49.

⁵⁰ BENJAMIN, Walter. «Sobre algunos motivos en Baudelaire», p. 50.

⁵¹ BENJAMIN, Walter. «Sobre algunos motivos en Baudelaire», p. 50n.

como al de la memoria). No sólo insistirá Benjamin en que todos estos fenómenos acontecen en el marco de una “crisis de la percepción misma”⁵²; también dará a entender que esta crisis de la percepción se vuelve palpable en un trastocamiento de la mirada por obra de la fotografía y sus aparatos. Lo que en la daguerrotipia debía ser percibido como inhumano, y diría como asesino, era la circunstancia de que la mirada debía dirigirse hacia la máquina (y esto durante largo tiempo), mientras que la máquina recogía la imagen del hombre sin devolverle siquiera una mirada⁵³.

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

Pero en la mirada se halla implícita la espera de ser recompensada por aquello hacia lo que se dirige. Si esta espera (que en el pensamiento puede asociarse igualmente bien a una mirada intencional de atención y a una mirada en el sentido literal de la palabra) se ve satisfecha, la mirada obtiene, en su plenitud, la experiencia del aura. «La perceptibilidad –dice Novalis– es una atención.» La perceptibilidad de la que habla no es otra cosa que la del aura. La experiencia del aura reposa por lo tanto sobre la transferencia de una reacción normal en la sociedad humana a la relación de lo inanimado o de la naturaleza con el hombre. Quien es mirado o se cree mirado levanta los ojos. Advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de mirar⁵⁴.

Benjamin ya ha elaborado en “El Narrador” esta cuestión, pero en el ámbito de la escucha, al señalar que la efectividad de la narración depende de su capacidad para “encontrar un lugar en la memoria del oyente”⁵⁵, de modo tal que éste pueda incorporarla a su propia experiencia y, desde ese fondo, rescatarla para volver a contarla. Pero, al mismo tiempo, el oyente debe encontrarse en un temple anímico y receptivo específico, que es para Benjamin el aburrimiento y cuyo correlato sería el “don de estar a la escucha”⁵⁶, de modo tal que “[c]uanto más olvidado de sí mismo está el que escucha, tanto más profundamente se imprime en él lo escuchado”⁵⁷.

⁵² BENJAMIN, Walter. «Sobre algunos motivos en Baudelaire», p. 49.

⁵³ Véase BENJAMIN, Walter. «Sobre algunos motivos en Baudelaire», p. 50.

⁵⁴ BENJAMIN, Walter. «Sobre algunos motivos en Baudelaire», pp. 50-51.

⁵⁵ BENJAMIN, Walter. *El narrador*, p. 70.

⁵⁶ BENJAMIN, Walter. *El narrador*, p. 70.

⁵⁷ BENJAMIN, Walter. *El narrador*, p. 71.

En el caso del ensayo sobre Baudelaire, el temple anímico del aburrimiento es matizado como una «perceptibilidad», término introducido por Novalis que remite a una forma de atención particular, vinculada a la mirada en tanto articulación del mundo humano y el mundo de la naturaleza. En este sentido, el aura sólo sería perceptible en un contexto en el que la mirada fuese un fenómeno recíproco. Al mismo tiempo, la experiencia del aura exigiría una atención peculiar, una «espera» que estaría en principio reñida con la voluntad o pulsión de aproximación que Benjamin ha identificado como propia de la masa moderna. Esta atención es también la disposición anímica que hace posible, como reza la definición canónica del aura, “[e]n un mediodía de verano, seguir con toda calma el perfil de una cordillera en el horizonte o una rama que proyecta su sombra sobre quien la contempla, hasta que el momento o la hora llegan a formar parte de su aparición”⁵⁸. Esta «aparición irrepetible de una lejanía», dirá Benjamin, “tiene el mérito de poner de manifiesto el carácter cultural del fenómeno. Lo esencialmente lejano es inaccesible: la inaccesibilidad es una característica esencial de la imagen de culto”⁵⁹.

Benjamin verificará cómo esta forma de atención o «perceptibilidad» se entrapa en la poesía de Baudelaire, en la que “claramente se percibe la decadencia del aura”⁶⁰: allí donde “la mirada aflora al ojo humano [...] la espera dirigida a la mirada del hombre se ve decepcionada”⁶¹. En efecto, la poesía de Baudelaire pondría en escena “ojos de los que se podría decir que han perdido la capacidad de mirar”⁶². Lo que emerge es una mirada distinta, ciega a cualquier experiencia aurática: el habitante de la ciudad moderna no busca la mirada del otro sino para cuidarse de ella, como la prostituta se cuida del policía o el pasajero enfrentado a los demás ocupantes del ómnibus. En palabras de Simmel:

⁵⁸ BENJAMIN, Walter. «Pequeña historia de la fotografía», pp. 40-42.

⁵⁹ BENJAMIN, Walter. «Sobre algunos motivos en Baudelaire», p. 51.

⁶⁰ BENJAMIN, Walter. «Sobre algunos motivos en Baudelaire», p. 52.

⁶¹ BENJAMIN, Walter. «Sobre algunos motivos en Baudelaire», p. 52.

⁶² BENJAMIN, Walter. «Sobre algunos motivos en Baudelaire», p. 52.

Quien ve sin oír se halla mucho... más preocupado que quien oye sin ver. Esto es característico de las... grandes ciudades. Las relaciones recíprocas entre los hombres en las grandes ciudades... se distinguen por un acentuado preavencimiento de la actividad de la visión sobre la del oído. La causa principal de este hecho son los vehículos públicos. Antes de la aparición de los ómnibus, de los trenes y de los tranvías en el siglo diecinueve, la gente no se había encontrado nunca en la situación de tener que permanecer, durante minutos e incluso horas enteras, mirándose a la cara sin dirigirse la palabra⁶³.

Este individuo impávido no es el *flâneur* que disfruta perderse entre la muchedumbre, “que se sumerge en la multitud como en una reserva de energía eléctrica”⁶⁴, ansioso del contacto con el otro, “de *shocks* y de colisiones”⁶⁵. Esa mirada a la vez atenta y dispada, fugaz y receptiva, que todavía respira en los poemas transidos por las correspondencias como *locus* de la experiencia aurática, terminó por ser, en cierta medida, ajena a Baudelaire. La experiencia última que se transluce en su poesía no es la *Erfahrung* en su sentido más tradicional, sino todo lo contrario: la «experiencia vivida» (*Erlebnis*) “a la cual Baudelaire ha dado el peso de una experiencia. Ha mostrado el precio al cual se conquista la sensación de la modernidad: la disolución del aura a través de la «experiencia» del shock. [...] Su poesía brilla en el cielo del Segundo Imperio como «un astro sin atmósfera»”⁶⁶.

Tal como las fotografías de Atget carecen de atmósfera, a la poesía de Baudelaire “[n]ingún aliento de prehistoria la circunda. Ningún aura”⁶⁷. Ella le sirve a Benjamin como puesta en juego de un aparataje perceptual enteramente nuevo: de la novela a la poesía lírica, de la pintura a la fotografía, del recuerdo a la memoria, de la *Erfahrung* a la *Erlebnis*, de la escucha a la mirada, del oído a la visión. Y, en lo que nos convoca, permite elucidar el concepto de aura no sólo en su engarce con una matriz cultural, sino como un modo de atención que, desde su inespecificidad radical e indisciplinada, entra en disputa con las nuevas formas de percepción.

⁶³ BENJAMIN, Walter. «Sobre algunos motivos en Baudelaire», p. 54.

⁶⁴ BENJAMIN, Walter. «Sobre algunos motivos en Baudelaire», p. 33.

⁶⁵ BENJAMIN, Walter. «Sobre algunos motivos en Baudelaire», p. 33.

⁶⁶ BENJAMIN, Walter. «Sobre algunos motivos en Baudelaire», p. 57.

⁶⁷ BENJAMIN, Walter. «Sobre algunos motivos en Baudelaire», p. 47.

Bibliografía

BENJAMIN, Walter. «Experiencia y Pobreza». En *Discursos interrumpidos*. Trad. Jesús Aguirre. Buenos Aires, Taurus, 1989.

BENJAMIN, Walter. «Una imagen de Proust». En *Iluminaciones I. Imaginación y sociedad*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid, Taurus, 1999.

BENJAMIN, Walter. *El narrador*. Trad. Pablo Oyarzun. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008.

BENJAMIN, Walter. «Pequeña historia de la fotografía». En *Sobre la fotografía*. Trad. José Muñoz Millanes. Valencia, Pre-textos, 2008.

BENJAMIN, Walter. «Sobre algunos motivos en Baudelaire». En *Ensayos escogidos*. Trad. H.A. Murena. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Écrits autobiographiques*. Trad. Christophe Jouanlanne et Jean-François Poirier. Paris, Christian Bourgois, 2011.

BENJAMIN, Walter. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». En *Obras I,2*. Trad. Alfredo Brotons. Madrid, Abada, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad. Antonio Oviedo. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

EAGLETON, Terry. *Walter Benjamin o Hacia una crítica revolucionaria*. Trad. Julia García Lenberg. Madrid, Cátedra, 1998.

OYARZUN, Pablo. "Introducción". En BENJAMIN, Walter. *El narrador*. Trad. Pablo Oyarzun. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008.