

Roberto Castillo Rojas

La posibilidad de una estética fundada en la noción de aura de Walter Benjamin

“Insistió contemplar todos los objetos tan de cerca como le fuera posible, hasta que se volvieran ajenos y como ajenos entregaran su secreto. No se libró de la falta de aquiescencia. Se quitó una vida que el mundo quería negarle desde que comenzó a pensar” -Adorno Sobre Benjamin-

Resumen: El objeto del presente trabajo es explorar la posibilidad de una estética marxista en Benjamin fundada en la noción de aura. Se concentra el esfuerzo precedente en un análisis de dicha noción en el opúsculo del autor titulado: *La obra de arte en la época de su productibilidad técnica* de 1936. Se demuestra la imprecisión en la definición y uso de dicha noción para acercarse a distintos géneros artísticos, como las artes audio-visuales y las fotográficas y cinematográficas. Dicha noción se cruza con las siguientes familias de nociones: valor de culto, valor exhibitivo, autenticidad, estética de la guerra.

Palabras claves: Benjamin, valor, autenticidad, estética.

Abstract: The object of the present work is to explore the possibility of a Marxist aesthetic in Benjamin based on the notion of aura. The preceding effort is concentrated in an analysis of this notion in the author's pamphlet titled: *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* of 1936. It shows the imprecision in the definition and use of this notion to approach different artistic genres, such as audio-visual and photographic and cinematographic arts. This notion is crossed with the following families of notions: cult value, exhibit value, authenticity, aesthetics of war.

Keywords: Benjamin, value, authenticity, aesthetics

Pensador inclasificable, que se niega a encimar lo real desde modelo filosófico alguno, que se atreve a interrogar lo real desde lo concreto mismo. Si cabe hablar de originalidad en Benjamin podría encontrarse en esa necesidad de pensar las cosas mismas, sin esquemas teóricos enojosos. Su escritura clara en algunos momentos y obscura en otros, pareciera que intentase encontrar el secreto de los problemas abordados, cual fenomenólogo, al dejar que las cosas hablen por sí mismas. Tal como nos dice Adorno en la cita anterior, va a las cosas mismas, y desde esa cercanía intenta

destilar el magma de lo real. Sin embargo, su lenguaje filosófico carece de coherencia y precisión en la definición de algunas nociones centrales de su pensamiento. Intento en este pequeño trabajo ocuparme de uno de sus conceptos más celebrados y citados en el pensamiento occidental, hablo de “aura”. Hoy en día encontramos numerosos ensayos, conferencias donde se cita tal noción, pero la ambigüedad que acompaña su definición hace que adquiera en sus intérpretes sentidos diversos y hasta opuestos entre sí. Empero, el origen de tal explosión semiótica hemos de

encontrarla en su formulación originaria, es decir en Benjamin mismo.

Nace Walter Benjamin en 1892 en Berlín, hijo de una familia acomodada judía-alemana, su padre era un próspero subastador de arte que había hecho también inversiones inmobiliarias. Vive en una época caótica, en una Europa desgarrada por las dos Grandes Guerras, en la Primera con apenas 22 años finge enfermedad para evitar asistir, no por cobardía sino por el convencimiento de que toda Guerra refleja la ambición humana de dominio y destrucción. Inquieto en cuestiones de amores casa con Dora Pollack de cuyo matrimonio le nace un niño, Stefan Rafael. Pero aguijoneado constantemente por las fechas de Cupido, las historias de amor se suceden incesantemente, y acaba por divorciar. En 1919, Benjamin obtuvo su doctorado con la tesis titulada, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Alcanzó la mención *cum laude*. Su tesis doctoral no le permite obtener un puesto docente en la Universidad, la razón su tema, el romanticismo alemán es un tema que se coloca en el intersticio entre lo filológico y filosófico. Sin embargo prepara su tesis de habilitación docente para la universidad de Frankfurt: *El origen del drama barroco alemán*, sin embargo, el tribunal calificador no la aprueba y no consigue el puesto de profesor universitario. Este hecho le proporciona libertad necesaria para convertirse en un viajero constante por Europa.

Colabora en varias revistas literarias y periódicos, traduce Baudelaire, y a Proust. París se convierte en la ciudad que le va inspirar su obra inconclusa “Galerías”, porque París a sus ojos se convierte en una especie de biblioteca, donde su calles, galerías, escaparates son signos cifrados, cuya cifra intenta descubrir. Las ciudades son cúmulos de imágenes, que tienen su propio lenguaje alegórico. Lo extraño de dicha obra, la cual Benjamin apreció demasiado, tanto que atravesó a pie largos caminos para huir de la persecución nazi, cargándola como su más apreciado tesoro; pero, esta no es más que una amalgama de citas fragmentarias, donde el hilo de Ariadna se pierde constantemente.

Benjamin viaja y finalmente permanece en París, obligado por el ascenso Nazi, sin embargo obligado por la entrada de Hitler en Francia, en junio de 1940, deja París a su pesar, se traslada a la ciudad de Lourdes. Horkheimer y Adorno le consiguen una visa para los Estados Unidos. La única manera de escapar del nazismo es a través de España, y emprende su huida del nazismo, pero al llegar a Port -Bou parece que un funcionario aduanero le dice que no puede entrar a España, y que va a ser entregado a la Gestapo. La noche del 26 de septiembre de 1940 se quita la vida con una sobredosis de morfina. ¿Por qué se quita la vida? La respuesta resta un misterio, hecho que aún hoy en día algunos investigadores ponen en duda, atribuyendo su muerte a un complot de

agentes nazis. Hay antecedentes en la vida de Benjamin que refuerzan los argumentos a favor del suicidio; ya había hablado del suicidio y en 1914 varios de sus amigos se habían quitado la vida para evitar así asistir a la masacre, provocada por la irracionalidad humana, donde la técnica, en la guerra, lejos de los fines propiamente humanos; “En lugar de canalizar los ríos, dirige la corriente humana a los lechos de sus trincheras” (Discursos Interrumpidos I p. 52).

En lo que se refiere a nuestro tema, el aura como noción estética, nos atenderemos a su ensayo publicado en 1936. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Si prestamos atención a los propósitos expuestos por el mismo Benjamin en el prólogo de dicho ensayo, su intención es elaborar una estética marxista y alejarse de la estética decimonónica, que se mueve en el terreno de lo artístico con términos como “creatividad”, “genialidad”, “valor imperecedero” y “misterio”, utilizados, según él, por el fascismo y los regímenes totalitarios como formas de ocultamiento de las relaciones de propiedad de explotación, principalmente dentro de la cultura de masas, la forma que la producción artística adquiere en los modelos políticos ideológicos fascistas, donde su parafernalia oculta hábilmente, la destrucción y la muerte, lleva a Benjamin a proponer nociones teóricas enraizadas en el materialismo histórico. Las nuevas nociones

propuestas: “Son en cambio útiles para formular exigencias revolucionarias en la política del arte” (Benjamin: 2015: 27). Es así como nace la noción central que le sirve a para abordar el análisis de los temas en su pequeño ensayo citado anteriormente, es la del *aura*. Ciertamente el pensamiento de Benjamin está más cerca de una estética de lo concreto e histórico que de una estética trascendental y objetiva a lo Platón. Sin embargo, el aura se transforma en una noción tan ambigua que adquiere un carácter *quasi* místico, muy alejada de la intención de formular conceptos estéticos histórico- científicos, dentro de la teoría marxista. Esto es lo que intentaremos demostrar en esta breve reflexión cercana al texto mismo.

La estética de Benjamin constituye de alguna manera, un esfuerzo para salvar al objeto estético moderno de la destrucción que le había infligido las Vanguardias de finales del siglo XIX y principios de siglo XX, no obstante la reconstrucción del objeto estético lo lleva a descubrir la nota predominante objetiva del arte, el aura. Tal “descubrimiento” lo lleva a obsesionarse con dicha noción y desde entonces le va a servir de “comodín teórico”, tal como la denomina Agustín Berti. (Berti, A. 2015: 105). Dentro del mismo pensamiento benjamiano, el aura se constituye en un culto nostálgico de los orígenes históricos de la obra de arte; es la forma auténtica de la obra, que resiste toda

copia técnica de la misma, es el elemento que permite distinguir el verdadero arte de su degradación en lo político y en la cultura de masas. Y si hablamos de las distintas apropiaciones del término en su recepción por innumerables autores de la estética, nos perderíamos en un laberinto infinito de ambigüedad, sin salida alguna. No ingresaremos en ese laberinto.

En primer término y si nos acercamos a las primeras definiciones de aura que aparecen en el opúsculo de 1939, nos resultan enigmáticas y vagas. Veamos, en el apartado III del ensayo, del que nos ocupamos, nos dice sobre la obra de arte: “Incluso en la más perfecta de las reproducciones, ‘una’ cosa queda fuera de ella: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra.”(Benjamin, W. 2015: 28). Hay una suerte de permanencia de la obra como ser único que ha atravesado todos los avatares de su existencia: los cambios en su ‘estructura’ física debido al tiempo y las ‘cambiantes condiciones de propiedad’ (ídem: 28). El aquí y ahora de la obra de arte es su tradición, ¿es decir que el momento histórico de la creación del objeto artístico, lo acompaña siempre, está inscrito en su existencia concreta y esto constituye su autenticidad? Esa presencia es concebida por Benjamin, como manifestación de lo espiritual mismo; por esto su pretensión de entregarnos una estética marxista, está

abocada al fracaso, pues formula definiciones cada vez más oscuras de lo que podría ser el aura. De aquí que podríamos decir que el aura es inmanente al objeto artístico auténtico. Benjamin se acerca aquí al objetivismo estético, considera que el objeto estético recoge en sí la tradición el momento aurático de su origen. Si bien es cierto que el aura debería nacer en la relación del sujeto espectador y la obra como tal, lo que sucede en Benjamin es que el aura es una presencia que irradia desde el objeto y, por lo tanto, su contraparte, el sujeto ha de tener, entonces, la capacidad de captarla. Sin embargo, Benjamin olvida al sujeto estético, al menos no desarrolla teoría de la recepción alguna, lo que le da licencia para ir al encuentro de ese halo aurático que se localiza en el objeto mismo. Supone que el sujeto que contempla la obra de arte, tiene la capacidad de captarla, y esto a pesar de que la tradición que le dio origen esté lejana. ¿Cómo el sujeto contemporáneo que contempla por ejemplo, El Partenón se acerca a ese momento histórico de su construcción, “lejano-cercano” en el decir de Benjamin? Entonces, el aura del objeto estético contiene esa lejanía en su mera presencia y el sujeto sea cual fuere se época tiene la capacidad de percibir ese halo que lo lleva a reconocer la autenticidad de ese objeto contemplado. La dimensión histórico social del sujeto entonces no juega ningún papel en el fenómeno de la recepción. ¿Existe un sujeto estético

imperecedero, capaz de gozar del arte más allá de su dimensión histórica?

Lo anterior plantea un problema complejo, el mismo Marx en su Introducción a La crítica sobre la economía política, escrita en 1857 y suprimida para la edición de 1859¹, nos dice, cuando nos habla del arte griego y de las condiciones históricas en las que nace: “Pero la dificultad no está en entender que el arte y el epos griego están ligados a ciertas formas del desarrollo social. La dificultad está representada por el hecho de que ellos siguen suscitando en nosotros un goce estético y constituyen, en un cierto aspecto, una norma y un modelo inalcanzable” (Marx K. y Engels F., 1969, Escritos sobre arte. Barcelona. Península: 45). La obra de arte, no importa su lejanía temporal, continúa ejerciendo una fascinación en el ser humano contemporáneo. ¿Cuál es la razón de ese placer estético que se alza sobre las barreras histórico-sociales? ¿Existe un ser humano universal, tal como lo suponía Immanuel Kant? ¿El objeto artístico posee valores objetivos permanentes a través del tiempo? En el fondo no existe una respuesta clara de Marx a este dilema que aparenta atentar contra la concepción histórica marxista. Empero, de seguro su solución no depende de elementos eternos inmanentes en el objeto estético, ni a un sujeto universal ahistórico. La solución a tal dilema puede venir desde el momento que el ser humano es considerado

como un ser social e histórico, donde la sensibilidad subjetiva, o la capacidad de los sentidos de apreciar, lo que Kant llamaba “facultad del gusto”. Dice Marx: “El objeto artístico –y, del mismo modo, cualquier otro producto- crea un público sensible al arte y capaz de goce estético. La producción produce, por ello, no sólo un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto” (Marx K. y Engels F. 1969: 53)². La producción artística crea, por decirlo así el gusto por dicha producción, apreciamos a Picasso, puesto este nos ha educado a apreciar su arte, no por un supuesto gusto estético que nos permitiría apreciar y distinguir el arte auténtico del que no lo es, de modo que tal gusto subjetivo a priori, distinguiría el “verdadero” artista del que no lo es, la obra auténtica, de la que no lo es. Esta facultad habría que suponerla en Benjamin, puesto, tal como lo hemos sostenido más arriba, el aura, no es más que la permanencia de la tradición encarnada en el objeto mismo y, el sujeto en consecuencia, posee la facultad de encontrar ese valor objetivo adherido mágicamente al objeto estético.

Es por esto que Benjamin al definir el aura, estaría separándose de sus intenciones primeras, es decir construir una estética marxista. Pues, el aura, máxima categoría objetiva del arte, sirve para determinar, tal como ya se dijo, tanto la autenticidad de la obra de arte como su

degradación histórica; fundamentalmente en la época técnica y de cultura de masas. En definitiva es, por decirlo así, lo esencial, inmanente, donde lo aurático es aquello que permite la experiencia auténtica estética. Dicho de manera clara: no podría haber experiencia artística si el aura no existiese ahí en el objeto mismo, ella es el principio generador de toda experiencia estética posible.

Benjamin nos dice: “La autenticidad de una cosa es la quintaesencia de todo lo que en ella, a partir de su origen, puede ser transmitido como tradición, desde su permanencia material hasta su carácter de testimonio histórico” (Benjamin, 2015: 29). Es lo más puro que se conserva en las obras de arte verdaderas, lo que permanece a través del tiempo, “su permanencia material” y su ser “testimonio histórico”. ¿Qué es lo que queda de aquella concepción histórica de mundo que dio origen a la Venus de Milo? ¿La materialidad de la estatua la guarda para siempre, como una huella indeleble? ¿Cómo el mármol conserva en sus pliegues una tradición muerta hace miles de años? Podríamos responder que la concepción de mundo hizo nacer una Venus que encarna las creencias religiosas y mágicas del pueblo griego, que el mármol es reflejo objetivado de creencias, de tradiciones y de adoración; sin embargo, hemos de reconocer que esa subjetividad desapareció en la noche de los tiempos y difícilmente se transmuta en quintaesencia para penetrar la

materialidad de la estatua, para que esta siga emanando esa tradición como halo misterioso, poderoso y encarnado en la cosa como tal. Lo que podemos reconocer es que la obra es hija de su tiempo y que las formas del mármol fueron concebidas dentro de ese marco de concepción de mundo histórico, de manera que la convierte en objeto único e irreplicable. Pero de aquí a hablar de una quintaesencia del objeto mismo convierte la filosofía en poesía, en lenguaje bello pero totalmente impreciso y ambiguo.

En las páginas siguientes nuestro autor no hace otra cosa que obscurecer aún más su noción de aura. Encontramos que refuerza su primera definición cuando vincula aura con tradición. El aura nos dice, se marchita en la época de su reproducción técnica pues “*La técnica de reproducción, se puede formular en general, separa a lo reproducido del ámbito de la tradición*” (En cursiva el original) (Benjamin, 2015: 30). Es decir el aura como tradición, de la cual hemos hablado anteriormente, desaparece o se “marchita” en su reproducción masiva. Esta una pone la copia frente al “receptor en su situación singular” (Benjamin, 2015: 30). La reproducción masiva lleva la obra a la situación singular de cada receptor, parece que tal cosa deriva en la evaporación del aura. Esta evaporación es inevitable y ni siquiera la reproducción más perfecta puede evitarlo.

En el apartado IV nos aporta Benjamin otra definición de aura que no nos aclara en nada las

ofrecidas anteriormente y refuerza lo ya dicho: “¿Qué es propiamente el aura? Un entretreído muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por cercana que pueda estar. Reposando en una tarde de verano, seguir la línea montañosa en el horizonte o la extensión de la rama que echa su sombra sobre el que reposa, eso quiere decir respirar el aura de estas montañas, de esa rama.” (Benjamin, 2015: 31). Con la referencia de “entretreído de espacio y tiempo” parece que hace alusión a la particularidad material de la obra de arte y el tiempo de la tradición, cercanía, la primera y lejanía la segunda. La imagen poética de la montaña y la rama, parece que refuerza la concepción del aura como la presencia en la obra de arte de un momento privilegiado, el momento de su nacimiento en la densidad histórica de una tradición. Así la decadencia actual del aura se debe nos dice el autor, al “... surgimiento de las masas” (Benjamin, 2015: 31). Hay una demanda de “Acercarse a las cosas” y este acercamiento es para él, primariamente un “...ir por encima de la unicidad de cada suceso mediante la recepción de la reproducción del mismo” (Ibidem). La avidez de la masa es el de apoderarse del objeto, de acercarse lo que las lleva a consumirlas en imagen y en reproducción, el aura como cercanía se pierde. Todo sigue apuntando a un objeto o suceso auténtico y su reproducción masiva degradada.

El surgimiento de la fotografía y del cine como arte pone a Benjamin en el corazón mismo de la época técnica contemporánea. ¿Cómo concebir el aura en el arte cuya esencia misma es la reproductibilidad? Objeto singular, valor eterno no tienen ya ningún sentido. “De la placa fotográfica es posible hacer un sinnúmero de impresiones; no tiene sentido preguntar cuál de ellas es la impresión auténtica” (Benjamin, 2015: 34). La autenticidad del arte se trastoca dentro de la reproducción masiva, también su función social, por esto nos propone el autor, la fundamentación del aura en el ritual debe encontrarse en otra *praxis*, en la política. ¿Dónde entonces debe encontrarse lo aurático de la obra de arte contemporánea, la obra de arte cuya naturaleza es la misma reproducción técnica. El criterio de distinción de lo auténtico e inauténtico en la obra de arte pasa del valor de culto, del ritual al de la *praxis* política. Merece la pena explorar esta profunda transformación del arte y los medios de su producción de acuerdo a Benjamin.

La historia del arte según Benjamin se ha desenvuelto en la disputa entre dos polos al interior de la misma obra de arte, lo que llama el valor de culto y el valor exhibitivo. El ritual, el valor de culto está, como ya se dijo al origen de la obra de arte, las figuras mágicas rituales del arte rupestre, las deidades que esculpen las diversas culturas prehistóricas e históricas, tienen un valor de culto y mágico. Los bisontes,

ciervos que aparecen en las cavernas de Altamira, Lescaux, obedecen a rituales mágicos, la imagen asegura su posesión. La Afrodita obedece al culto a la divinidad femenina, a la representación de la fuerza creadora de la vida y la naturaleza; el Partenón alberga a Palas Atenea, diosa de la razón. Algunas imágenes de lo sagrado aparecen a los ojos de los sacerdotes y ocultas a los ojos del pueblo, tener el derecho a mirarla otorga el derecho a gobernar, la negación de la mirada, conduce a la subyugación. Hoy la obra de arte nace para ser exhibida, este es su origen técnico y el polo opuesto del valor de culto. El cine se coloca en el polo opuesto al valor de culto, nace para la exhibición, adquiere su pleno sentido en la exhibición masiva; sin embargo, el derecho adquirido por las masas de mirar directamente la obra de arte, no acarrea su libertad político-social.

La técnica libera al ser humano del poder de la naturaleza, esa distancia se entiende como juego, el juego implica liberarse, aunque las más de las veces, en imaginación de las leyes de la naturaleza. Ciertamente que la obra nace de ese vínculo entre el juego y la imaginación, donde la obra es un imaginario que envuelve lo onírico y el juego³. La primera técnica⁴ “...involucra lo más posible al ser humano, la segunda lo hace lo menos posible.”(Benjamin, 2015: 37). En la segunda la máquina ejerce su poder frente a lo humano, el ser humano está al servicio de la

máquina su voluntad le está encadenada. Hay una cierta autonomía del conjunto de aparatos, cuyas leyes deben ser conocidas y obedecidas. Empero, dicha servidumbre solo podrá ser sustituida cuando “...la constitución de lo humano se haya adoptado a las nuevas fuerzas productivas inauguradas por la segunda técnica” (Benjamin, 2015: 39). ¿Cómo la fotografía y el cine, en la segunda técnica, pueden imponerse a esta y alcanzar la categoría de arte? ¿Qué papel juega el aura para distinguir lo auténtico de lo que no lo sea? ¿Cómo se define aura en esta otra segunda dimensión técnica del arte?

“Con la fotografía, el valor de exhibición comienza a vencer en toda la línea el valor ritual” (Benjamin, 2015: 39). La fotografía inicia el proceso de abolición del aura como valor de culto y su modificación en política. Sin embargo, “...no sin ofrecer resistencia” (Idem), ciertamente, la fotografía en sus inicios, mediante el retrato, está aún dominada por el valor de culto. La fotografía de los seres amados ausentes, de mis parientes lejanos se trastruecan en los dioses tutelares del hogar. El aura hace todavía un último llamado a través de la mirada del rostro del retrato. El valor exhibitivo de la fotografía inicia con el retiro del ser humano como centro de interés. Benjamin señala a Eugène Atget, fotógrafo francés (1857-1927), como uno de los responsables de esta mudanza. Al fotografiar

calles, edificios deshabitados obliga al público receptor a buscar un sentido, pues el aura de la mirada se le ha escatimado. Ese sentido “perdido” puede encontrarlo en las “leyendas al pie” de la imagen, pero esta ya nada tiene que ver con los títulos de la pintura. En el cine el camino hacia la comprensión de las imágenes “...aparece prescrita por la secuencia de todas las precedentes.” (Idem: 40)

La imposibilidad de comprender la obra de arte, fotografía y cine, como objeto autónomo, como valor eterno, y desde el valor de culto, alimenta la discusión sobre si la fotografía es arte o no lo es. Pues, como se ha dicho la esencia tanto de la fotografía, como del cine es la reproductibilidad técnica, las imágenes pueden ser reproducidas hasta el infinito y esto es su naturaleza misma. ¿Dónde estará entonces la cifra que mida su autenticidad?

El aura permanece como cifra en la época del surgimiento de la segunda técnica y de la cultura de masas, su disolución es aparente. ¿Pero, entonces cómo debe entenderse el aura amenazada por la sociedad de masas que ha disociado la capacidad de fruición de la capacidad de crítica? ¿Continúa Benjamin entendiéndola como una cifra metafísica que entrega al arte su sello de autenticidad? Nuestra respuesta debe ser confrontada con las mutaciones de dicha noción dentro de la misma obra estudiada y confrontada con otros ensayos

publicados bajo el título de “Discursos Interrumpidos I”. Veamos, la obra de arte tiene un origen cultural, el dibujo del bisonte en el arte rupestre tiene el fin de apropiarse de lo real en un sentido mágico, pero en la representación del dios o la diosa, la representación de lo sagrado trae lo sagrado a lo profano, pero esa presencia es una lejanía *inaproximable*, la mirada que cae sobre ella presiente lo sagrado, sin asirlo plenamente. Sin embargo, la secularización de la imagen trae consigo la sustitución de lo sagrado *inaproximable* por “la singularidad empírica del artista o de su actividad artística...” (Benjamin. 1984. Discursos Interrumpidos I: 26-27). Es el artista, su actividad, lo que le confiere la autenticidad aurática a la obra de arte, no obstante su valor cultural es su sello de origen. Dice Benjamin: “...el concepto de autenticidad jamás deja de tender a ser más que una adjudicación de origen.” (ídem: 27). Así, la lejanía no es más que lo sagrado disfrazado de autenticidad. Lo cual significa el retorno al concepto metafísico del arte. A través de la actividad del artista el aura como lo sagrado, como lo auténtico deviene representación empírica; por lo cual cabe recalcar, entonces que la actividad artística deviene la capacidad humana de traer lo sagrado a presencia histórica. Sin embargo, es necesario decir que Benjamin también le da a este concepto una dimensión histórica, los valores históricos propios de la época que vio nacer la obra están

ahí presentes y le confieren su autenticidad. Pero tal como señalábamos más arriba, este valor histórico sigue ligado al culto mágico o religioso. En oposición al valor cultural de la obra se desarrolla el valor exhibitivo de la obra. Lo exhibitivo es propio de la producción artística de la modernidad, la obra se produce para ser exhibida y ser expuesta al juicio de los otros, a la mirada inquisitiva de los otros. Por eso lo exhibitivo dice relación con lo político-social, con el fenómeno de la recepción. La capacidad de reproducción de la obra de arte aniquila su valor cultural, y el rito de contemplación de la obra y su espectador. Sin embargo, el aura se muta en mirada: el espectador miraba y la obra de arte, por así decirlo, se la devuelve. Nos dice Benjamin en su ensayo sobre Baudelaire: “Percibir el aura de un fenómeno [significa] investirlo de la capacidad de devolvernos la mirada”. Hay por lo tanto algo mágico en el aura, derivado de vínculos antiguos que ahora se esfuman. “La técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición.” (Benjamin, 1984:23). La fotografía y el cine producen una fuerte desvinculación de la tradición. El cine es en sumo grado, responsable de este rompimiento de ataduras. Las grandes películas históricas llevan a esta aniquilación general a todos los personajes históricos. El cine sacrifica el valor de la tradición, el valor histórico por el espectáculo y la distracción. Le entrega a las masas la visión distorsionada de la tradición y

la historia, le condena a vivir prisionera de su presente y sin criterio para juzgar.

Las estéticas que independizan el trabajo de la mano de su producto, haciéndolo más dependiente del instrumento técnico que del trabajo de la mano, tienen mayor problema en recuperar el aura. El arte suele perder su aura cuando es presa de una suerte de hedonismo superficial de la imagen, propiciado por las Vanguardias, más preocupadas por el efecto de la apariencia que de comunicar algo. “La fuerza revolucionaria del dadaísmo consistió en poner a prueba la autenticidad del arte. Para componer una naturaleza muerta bastaban un boleto, un carrete de hilo y una colilla reunidos mediante unos cuantos trazos pictóricos. Todo ello en un marco. Y se mostraba entonces al público: “¡Miren cómo basta un marco para hacer estallar al tiempo! El más pequeño trozo auténtico de la vida cotidiana dice más que la pintura.” (Benjamin, W. 2004:40)

¿En qué consiste el aura del cine? Para responder a dicha pregunta Benjamin realiza la comparación entre el actor de cine y el de teatro. El aura, tal como se deriva de las aproximaciones anteriores, resulta en ese momento histórico de la segunda técnica, como una especie de objeto o acontecimiento que nos “devuelve la mirada”. Pareciese entonces, que esa realidad empírica que es la obra de arte cobrara vida y nos mirara desde su

exterioridad. Tal afirmación nos recuerda aquel verso de Antonio Machado: “El ojo que ves no es/ ojo porque tú lo veas; / es ojo porque te ve.” (Machado, 1963: 329). La mirada que nos devuelve la obra de arte, le da vida y alma. Vida que ha nacido de esa relación entre el objeto creado y el creador. El objeto nace por una suerte de dominio que tiene el artista sobre el medio técnico o, conjunto de aparatos. Este dominio adquiere el nombre de “desempeño”, nueva nota que caracteriza el aura en la era técnica. Cuando el actor de teatro se presenta ante el público su desempeño le permite “recuperar” el aura, pues él representa a otro, es decir al personaje en un momento determinada frente a un público, esa relación temporal e irreplicable es precisamente el retorno del aura. Sin embargo, con el actor de cine sucede otra cosa. “Al cine le importa menos que el actor represente ante el público un personaje; lo que le importa es que se represente a sí mismo ante el mecanismo.” (Benjamin, 2015: 48). El actor de cine es casi un elemento de utilería, se presenta ante un sistema de aparatos que le impiden tener un desempeño “El intérprete de cine, cita Benjamin a Pirandello, se siente como en exilio. Exiliado no solo solamente de la escena sino incluso de su propia persona” (Idem)

El concepto de aura le va a servir a Benjamin para analizar el fenómeno del cine. “En definitiva, el actor de teatro se presenta él

mismo en persona al público su ejecución artística; por el contrario, la del actor de cine es presentada por medio de todo un mecanismo”⁵ (idem. p. 34). El actor de teatro alcanza su aura cuando se presenta ante la mirada del espectador, es creación efímera, la construye instante tras instante y luego se desvanece, trazos de su desempeño quedan tan solo en la memoria. El actor de teatro construye su desempeño, su aura frente al público, ese instante es precedido por innumerables ensayos previos, pero finalmente la obra de arte se desenvuelve en el tiempo y ahí finalmente, en ese encuentro actor-público nace el aura. No sucede lo mismo con el actor de cine, este pierde su desempeño, pues se presenta frente al aparato; su actuación no es unitaria, es fragmentaria. “Su desempeño no es de ninguna manera unitario sino que está conjuntado a partir de muchos desempeños singulares.” (Benjamin, 2015: 49). Lo que aparece en la obra cinematográfica final como sucesión de causa y efecto, como una continuidad, puede ser el resultado de una filmación de horas y de tomas fallidas. De modo que cada una de las secuencias fílmicas han sido compuestas de tomas fragmentarias, separadas en su filmación, por horas o incluso días. Por cuanto aquí la obra de arte es producto del montaje. Su desempeño queda en manos del aparato técnico, la cámara es la que impone las distintas perspectivas ópticas, los distintos planos, que el editor arma, de modo que el

resultado final es desconocido para el actor mismo. La obra como tal se le enajena al actor, de modo que se siente exiliado de la misma.

Más aún, las imágenes grabadas, reflejos de un espejo que el actor no ve inmediatamente y que se llevan ante el público, son la imagen de una acción de un actor ausente, pero que la masa la recibe como el triunfo del actor sobre el aparato técnico; triunfo de la humanidad frente a un sistema que los enajena a ellos cotidianamente en su trabajo; de modo que asisten a las salas de cine para ver como el actor toma venganza por ellos frente al sistema de aparatos que los deshumaniza.

La realidad cinematográfica es el resultado de la edición, de los efectos especiales, la realidad como tal es intervenida técnicamente, trastocada en una ilusión. “La presencia de la realidad en tanto que libre respecto del aparato se ha vuelto aquí su presencia más artificial, y la visión de la realidad inmediata una flor azul cultivada en el país de la técnica.” (Benjamin, 2015: 55).

El actor así, convertido en imagen asiste a la pérdida de su aura. “A la atrofia del aura el cine responde con una construcción artificial de la *personality* fuera de los estudios; el culto a las estrellas, fomentado por el capital cinematográfico, conserva aquella magia de la personalidad pero reducida a su carácter de

mercancía” (Idem. P54). De modo que la vida de los actores ha sido puesta frente a la mirada de las masas, un enorme despliegue publicitario es puesto al servicio de la “recuperación” del aura perdida del actor de cine. Recupera un desempeño, donde se representa a sí mismo frente al público⁶. El *star system* construye la imagen mediática que en el decir de Baudrillard le roba la savia a lo real, no soy, diría una estrella de cine, soy bajo la mirada mediática, mi ser real es absorbido por mi imagen producida.

Lo anterior, característico de la cultura de masas hollywoodense, lleva también a una degradación del cine, que lo convierte, según Benjamin, en instrumento de control fascista. Las representaciones cinematográficas son ilusorias, no proporcionan un verdadero conocimiento de la historia, que impide a las masas el autoconocimiento necesario para todo proceso de liberación. El uso fascista del cine se convierte en fuerza de manipulación que logra disfrazar la muerte de vida y la destrucción en creación.

No obstante, parece que Benjamin al decirnos que la obra de arte nace por la acción del artista sobre un objeto, la acción creadora; que responde a la posibilidad de plasmar (originalmente) una tradición mediante el dominio de la técnica en la obra creada (primera técnica). Lo lleva a aplicar ese mismo

esquema cuando se enfrenta con el fenómeno cinematográfico. El artista es confundido aquí con el actor de cine. ¿Quién es el verdadero creador de la obra cinematográfica? Benjamin da por supuesto que el actor. Pero, él mismo nos da pistas para establecer que, al menos en la obra cinematográfica de masas, el resultado es fruto de un colectivo, tal como se estableció anteriormente. El cine le plantea transformaciones profundas en esta primera concepción, puesto que el artista, el actor de cine, se siente enajenado de su producto, el conjunto de aparatos técnicos (segunda técnica) son dominados por otros y no por él y se convierte finalmente, en parte de la utilería cinematográfica. Por otro lado, el cine de Hollywood se asemeja al cine fascista, puesto que en él la masa pierde su derecho a ser filmada. Ella asiste embelesada a contemplar historias que reflejan otras realidades que no son las suyas. La distracción y diversión, significa sumir a las masas en la ilusión y el olvido de sus relaciones de explotación a las que son sometidas. El ocultamiento es la nota distintiva del cine fascista. ¿Pero cuál es el cine que se convierte en obra de arte? Al menos en este ensayo Benjamin no aborda esta cuestión. Pues tal vez frente a esta pregunta se vería obligado a responder, que sí, el actor es parte de la utilería y el verdadero artista son, el director, el guionista y el editor.

Conclusiones ¿Benjamin vuelve a Kant y Hegel?

Benjamin vuelve, tal vez sin saberlo, en su ensayo "*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*" a la concepción moderna de la obra de arte, concebida, por Kant como objeto auténtico, original, autónomo y producto de una voluntad libre, que juega, puesto que actúa de manera independiente al mundo conceptual del entendimiento; pero sin abandonarlo del todo. Percepción, imaginación, entendimiento en libre relación fundan en Kant la obra de arte. La obra de arte en Kant, no se refiere al entendimiento, ella no es objeto de los juicios determinativos del conocimiento, sino de los juicios reflexivos, es decir juicios que, al no encontrar el concepto del objeto, se transforman en juicios abiertos, que tienden al concepto a pesar de que este no pueda aprehenderse nunca. Nos dice Kant en su *Crítica de la Facultad de Juzgar*: "No puede haber regla objetiva del gusto que determine por medio de un concepto lo que es bello. Pues todo juicio que salga de esta fuente es estético, es decir: su principio determinante es el sentimiento del sujeto, no un concepto del objeto" (Kant, E., 1984: 73)⁷. Por lo que todo esfuerzo por encontrar principios racionales, para determinar lo que sea una obra de arte auténtica está abocado al fracaso. Sin embargo podemos encontrar en el pensador de Koenisberg un concepto que se acerca al de

Benjamin, y este es el de alma. “El alma, en un sentido estético, designa el principio vivificante en el espíritu. [...]...este principio no es otra cosa que la facultad de la presentación de las *Ideas estéticas*; por la expresión Idea estética comprendo esa representación de la imaginación, que da mucho que pensar, sin que algún pensamiento determinado, es decir un concepto, pueda serle adecuado, por lo cual ninguna lengua puede expresar completamente y hacer inteligible dichas Ideas.” (Kant, E. 1984: 143-144). Ciertamente, y si leemos con detenimiento hay Ideas estéticas, que cumplen el papel de ideas reguladoras de la praxis estética, pero como estas son inalcanzables por el entendimiento mediante conceptos. Este hecho abre un ámbito donde la imaginación se mueve con libertad, donde la imaginación crea y encuentra ese principio vivificante, que da nacimiento a la obra de arte. Sin embargo, ese principio se da en el horizonte regulador de las ideas estéticas. Hay en Benjamin ese principio vivificante, el aura; sin embargo, no lo refiere a un sistema trascendente de Ideas estéticas. Ese principio, tal como se ha dicho, determina la autenticidad de la obra estética, pero no nos dice claramente cómo actúa. En Kant, el libre juego de las facultades: percepción, imaginación, entendimiento provocan la creación renovada de imágenes siempre nuevas que provocan la facultad del sentimiento de placer o displacer, hechizan los sentidos, mueven el sentimiento (catarsis) y abren la

reflexión, abren un abanico de significaciones. En Benjamin ese principio está enunciado de manera vaga, pero podemos concluir que, a diferencia de Kant, ese principio está en el objeto mismo y, de algún modo el artista debe plasmar el aura en su creación. ¿Cómo lo hace? No como en Kant, donde una suerte de comprensión a medias de las Ideas estéticas lleva al creador a plasmar en su objeto esa presencia inasible. En Benjamin esa presencia inasible es el ritual, el valor de culto, la tradición, es en definitiva el traer esa presencia histórica y encarnarla en el objeto creado, como tal, esa tradición histórica, cumple en Benjamin, el mismo papel que las Ideas estéticas en Kant.

Veamos, si es posible hablar de una filosofía en general y de una estética en particular de Benjamin. Su teoría es una unión de tradiciones de pensamiento que no constituyen una teoría unitaria y coherente. Lo cual convierte su filosofía del arte en una amalgama falta de coherencia teórica, hay supuestos que implican concepciones metafísicas del arte unidas con el materialismo histórico.

Analícemos un poco más de cerca la afirmación primera, a saber que la tesis Benjamiana sobre el arte trae de nuevo las tesis kantianas, y hegelianas del arte a la escena del siglo XX. Kant intenta traer de los cielos a tierra el concepto de belleza trascendental y objetivo

de Platón, ligándolo al concepto de intersubjetividad. La belleza no pertenece al campo de la objetividad, sino al de la subjetividad: no existe la cosa bella, sino el valor subjetivo de lo bello. Empero, la obra de arte se desliga del sujeto empírico, del sujeto instintivo, de modo que el arte no debe supeditarse a las preferencias personales e inclinaciones instintivas de cada quien. Pero ¿Qué hace la autenticidad de una obra de arte? Para Kant es el producto de una voluntad libre, pero no de cualquier voluntad, es producto del genio. Dice Kant, el genio se define como el creador de la obra de arte auténtica, el genio es genio por la obra de arte y la obra de arte lo es por el genio, estamos frente a una definición circular. Kant, también señala que el genio es un don de la naturaleza, el genio nace directamente de la naturaleza. Y es así que la naturaleza le da la regla al arte mediante el genio. La naturaleza es en última instancia la que ordena la producción estética humana y ella garantiza la autenticidad del arte. Un elemento, trascendente al sujeto, más allá de su experiencia subjetiva es el fundamento del arte, y este son las Ideas estéticas. Tal como se señaló antes.

Hegel, al igual que Kant, observa que el arte auténtico es creado por el genio, pero un genio que es el intermediario entre la idea y su expresión sensible. Si la obra de arte es la expresión sensible de la idea, significa que la

aparición sensible de la obra manifiesta la esencia. Apariencia y esencia son las dos caras del mismo fenómeno estético. La originalidad de la obra, su autenticidad es la manifestación necesaria de la idea, de la obra están indisolublemente unidas en una relación necesaria. Lo empírico indica necesariamente, la esencia. El vínculo entre signo y significado en la obra no es arbitrario como en el lenguaje, es necesaria. De modo que la autenticidad viene dada desde el interior hacia fuera, es la esencia, la que moldea la forma aparental. El artista debe así, dejarse penetrar por la idea que quiere expresar y encontrar los medios sensibles necesarios. He aquí la originalidad propiamente hablando.

Encontramos las mismas nociones kantianas y hegelianas vestidas con el ropaje del marxismo, en la aproximación de Benjamin a la naturaleza de la obra de arte. El aura, como la presencia de una lejanía, le confiere a la obra de arte su autenticidad, es una presencia *inaproximable* como las Ideas estéticas en Kant y, la Idea en Hegel, que se expresa en medio *inapropiado*, lo sensible a su naturaleza racional.

Sin embargo, Benjamin lejos de ser un pensador sistemático, fue sobre todo, una individualidad creadora, alguien atormentado por la crisis de su época, que la hace propia; es un pensador que, busca el contacto cuerpo a cuerpo con la raíz de los problemas que

enfrenta. Aunque no resuelve el problema sobre qué sea la obra de arte en la época del predominio de lo que llama segunda técnica, revela su análisis una aproximación valiente al fenómeno de cultura de masas y nos señala los peligros de destrucción y muerte que ella entraña.

Bibliografía

1. Benjamin, Walter. (1982). *Discursos Interrumpidos I*. Madrid. Taurus.
2. _____ (1999). *Ensayos escogidos*. México D.F.: Ediciones Coyoacán.
3. _____ (2015). *Estética de la imagen*. Buenos Aires, Argentina: La Marca Editora.
4. _____ (2004). *El autor como productor*. México D.F. Editorial Ítaca.
5. Hegel, G.W.F. (1979). *Esthétique, premier volume*. Trad. S. Jankélévitch. Paris. Flammarion.
6. Kant, Emmanuel. *Critique de la Faculté de Juger*. (1984). Trad. A. Philonenko. Paris. Librairie Philosophique J. Vrin.
7. Marx K. y Engels F. (1969). *Escritos sobre arte*. Barcelona, España. Ediciones Península.
8. Coetzee J. M. "Las maravillas de Walter Benjamin" Asociación de amigos del arte y la cultura de

Valladolid. Extraído el 2/06/2016:
http://www.ddooss.org/articulos/otros/Coetzee_Benjamin.htm

¹ Publicada por primera vez por Karl Kautky en "Die Neue Zeit", XXI, I, 1903. El texto citado es tomado de la obra K. Marx y F. Engels. 1969. *Escritos sobre arte*. Barcelona. Ediciones Península. Traducción de Jesús López Pacheco.

² La cita corresponde también a Karl Marx de su *Introducción a la economía política*.

³ Sigmund Freud desarrolla esta vinculación en su ensayo de 1907 *El poeta y los sueños diurnos*. Benjamin abandona el explorar esa relación, tan solo nos dice que en la obra de arte aparecen entrelazados "Seriedad y juego, rigor y desentendimiento" (Benjamin, 2015: 37); pero abandona todo intento de profundizar y aclarar dicha afirmación.

⁴ La técnica es para Benjamin el conjunto de aparatos que median entre la naturaleza y el trabajo del ser humano. Lo propio de la primera técnica es que el ser humano tiene aún dominio sobre el instrumento, en la segunda existe un alejamiento del aparato y el dominio humano, representado por la preeminencia de la máquina, cuyo ejemplo son los aviones teledirigidos que no requieren pilotaje.

⁵ El aparato es entendido por Benjamin como todo ese conjunto de objetos técnicos, de personas; tales como directores de producción, directores de escena, camarógrafos, ingenieros de sonido, ingenieros de iluminación, etc., frente a los cuales el actor "se desempeña", pero su actuación es retocada, rectificadora; como si su desempeño no fuese el resultado de su esfuerzo, sino del aparato mismo.

⁶ En una entrevista Marilyn Monroe expresaba su tragedia en los siguientes términos "Mi temor es dejar de parecerme a mi imagen".

⁷ El texto de Kant corresponde a la traducción francesa de A. Philonenko, edición de 1984, *Critique de la Faculté de Juger*. La traducción del francés es del autor del presente artículo.