

En *Walter Benjamin, estética de la imagen*. Buenos Aires (Argentina): La Marca.

# Aura y técnica.

Agustín Berti.

Cita:

Agustín Berti (2015). *Aura y técnica*. En *Walter Benjamin, estética de la imagen*. Buenos Aires (Argentina): La Marca.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/agustin.beriti/128>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/patg/T6c>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Para ver una copia de esta licencia, visite  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

*Acta Académica* es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. *Acta Académica* fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

## Aura y técnica

### La imprecisión del concepto de “aura”

En el prólogo a “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Benjamin propone introducir conceptos que “se distinguen de los habituales en que resultan totalmente inutilizables para los fines del fascismo”.<sup>1</sup> Derrotado el fascismo europeo, no obstante, los conceptos de su célebre ensayo aún poseen un potencia descriptiva específica y vigente, a pesar de que su dimensión política haya sido menoscabada por usos excesivos o laxos. El impensado impacto cultural que ha tenido el ensayo en los últimos cuarenta años con la difusión de su obra en el mundo intelectual de Occidente han hecho de lo que Benjamin denominaba “aura” una suerte de comodín teórico. El “aura” ha sido aplicado, con resultados más o menos felices, a fenómenos de signos contrarios. Su uso se ha extendido por un vago campo en el que remite tanto a diversas a formas idealizadas del pasado, a una relación nostálgica con los objetos, al culto de la autenticidad y al fetiche por el objeto único, como al embellecimiento técnico, al valor diferencial de las producciones artesanales y a diversas prácticas artísticas que exceden largamente lo previsto por el autor. Estos usos no siempre son triviales y allí reside su potencia persistente. En cierto modo, el “aura” benjaminiano ya posee su propia aura surgida de la acumulación de lecturas e interpretaciones casi ilimitadas que ha ido adquiriendo con el tiempo y las reapropiaciones.<sup>2</sup>

---

1 Walter Benjamin. *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-Textos, 2004. Pág. 92.

2 En un texto muy crítico, Bruno Latour y Antoine Hennion señalan los “errores” y “malas comprensiones de los fenómenos” que el ensayo sobre la obra de arte encierra. En su trabajo afirman que su mayor debilidad reside en la dicotomía repetitiva que organiza el ensayo. Dicen Latour y Hennion sobre Benjamin: “De allí su éxito: su texto adula a ambos flancos. Adula a los materialistas, porque pretende revelar una base infraestructural bajo una historia idealista del arte; pero al final también adula a los idealistas (o al idealista escondido que duerme dentro de cada materialista), porque presenta la tecnificación del mundo como una nueva pérdida del estado pasado del arte. Un auténtico materialista debería devolver a la técnica su rol, no el de una perversión demoníaca del arte sino la de su productor activo”. “How to make mistakes on so many things at once--and become famous for this” en *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*. Pp. 96. [“Cómo cometer errores en tantas cosas al mismo

En los textos del filósofo alemán, el “aura”, así como otros términos relacionados, no son una carta blanca sino un entramado conceptual problemático. Además de su versión más conocida, la del ensayo de la obra de arte (que a su vez atravesó múltiples reescrituras), se trata de un término recurrente en la obra madura de Benjamin. En los diferentes contextos de su escritura, el sentido del mismo es ampliado o acotado, y su aplicación es por ello ambigua, cuanto menos. Puede caracterizarse el “aura” como una categoría multivalente que orienta los análisis de diversos objetos y fenómenos culturales en su obra teórica y, por eso mismo, es sumamente discutible, cuando no imposible, aspirar a una síntesis definitoria y unívoca.

Repasemos brevemente su historia. Hay al menos tres desarrollos extensos del concepto de “aura”: El de “Pequeña historia de la fotografía” de 1931 refiere a un fenómeno de orden técnico; el del ensayo de la obra de arte, en sus diferentes versiones entre 1935 y 1939, a una condición témporo-espacial; y el que aparece en “Sobre algunos temas en Baudelaire” de 1940, al lugar del arte en las sociedades urbanas e industriales del siglo XIX. Hay asimismo menciones al “aura” o a conceptos similares en “Experiencia y pobreza” (de 1933) y la segunda “Carta de París” (de 1936). Sin embargo, acaso una de las inspiraciones fundamentales del “aura” y menos transitadas por la crítica benjaminiana sea la breve reflexión sobre la percepción diferencial que habilita la fotografía que consta en el *Diario de París* que Benjamin escribió para *Die*

---

tiempo, y hacerse famoso por ello” en *Cartografiando a Benjamin: La obra de arte en la época digital*. Nuestra traducción.]

Curiosamente, la consistente e informada crítica del “aura” emprendida por Latour y Hennion, apuntando a las debilidades y confusiones conceptuales en lo relativo a religión e idolatría, mecánica y técnica, masa y multitud no toma en cuenta la mención al aura en otros textos de Benjamin además del ensayo de la obra de arte. Si, como señalan Latour y Hennion, el ensayo de la obra de arte es más un ensayo sobre la técnica que sobre el aura, identificar el origen eminentemente técnico del concepto en Benjamin puede aportar nuevos elementos a la discusión incluso concediendo que la fama de Benjamin se debe parcialmente a que haya incurrido en errores “en tantas cosas al mismo tiempo” como indica el título del provocador artículo. Este capítulo apunta a identificar algunos de los aspectos que caracterizan al “aura” a lo largo de la obra de Benjamin, recuperando el lugar de la técnica en la génesis misma del concepto.

*literarische Welt* entre 1929 y 1930. Allí, al relatar una visita a una librería especializada en libros de lujo atendida por Adrienne Monnier, se transcribe el siguiente intercambio entre ambos:

En un primer momento parece chocarle que yo afirme que un cuadro, pero especialmente una escultura, e incluso las obras arquitectónicas, se dejan “disfrutar” con mucha mayor facilidad en foto que en la realidad. Sin embargo, al continuar yo y tachar de empobrecedor y enervante tal modo de acercarse al arte, no cedió. “Las grandes creaciones,” dice, “no se pueden considerar obras de un solo individuo. Son configuraciones colectivas, tan poderosas que sólo pueden disfrutarse a condición de reducirlas de tamaño. En el fondo los métodos de reproducción mecánica constituyen una técnica reductora. Ayudan al hombre a alcanzar ese grado de dominio sobre las obras sin el que no pueden llegar a ser disfrutadas”. Y así cambié una foto de la *vierge sage* de Estrasburgo de la que habíamos hablado al principio de nuestro encuentro por una teoría de las reproducciones que quizá me resulte todavía más valiosa.<sup>3</sup>

En este fragmento puede verse cómo Benjamin ya estaba pensando los problemas de la reproducción mecánica y su impacto en la percepción del arte que lo llevaría a formular la red de conceptos que aglutina el “aura” bastante tiempo antes de la escritura del ensayo de la obra de arte.

Cabe destacarse la primera conceptualización extensa del problema, la que aparece en “Pequeña historia de la fotografía”. En el ensayo, el énfasis está puesto en la dimensión artesanal de la producción de imágenes técnicas y su posterior decadencia, como ejemplo de la crisis en la percepción con su industrialización. El “aura” se relaciona directamente con el procedimiento de la fotografía que, en ese estadio tecnológico, era de larga duración y no instantáneo. Asimismo, se trata de una instancia en la que el procedimiento de copia de fotografías era aún incipiente y las copias únicas

---

3 Benjamin. *Op. Cit.* Pág. 18.

del daguerrotipo aún constituían objetos únicos. La primera aparición del concepto de “aura” en Benjamin está vinculada, así, en “Pequeña historia de la fotografía” a los pioneros de la fotografía, a mediados del siglo XIX.

### **Técnica, productor y objeto**

La generación de la burguesía ascendente y del artesano/técnico especializado, como es el fotógrafo, conforma una “generación puente” en el contexto de la crisis de la percepción por la industrialización. En ese contexto aparece la mención al “aura” de estas primeras fotografías como un fenómeno que tiene lugar en la técnica fotográfica en sí. Y, lo que es más significativo aún, esta continuidad establece un paralelo con un modo particular de la experiencia,

en las que los hombres no miraban al mundo con tanto desarraigo y abandono (...). Estaban rodeadas de un aura, de un medio que confería plenitud y seguridad a su mirada, al ser capaz de atravesar [al mundo]. Y una vez más podemos explicar el fenómeno en términos de una técnica: se debía a una absoluta continuidad entre la luz más clara y la sombra más oscura.<sup>4</sup>

Un poco más adelante Benjamin afirma: “En estos primeros tiempos el objeto y la técnica se correspondían tan exactamente como divergen en el siguiente periodo de decadencia”.<sup>5</sup> En el texto también señala que Eugène Atget (1857-1927) y sus contemporáneos son quienes despojan al objeto de su “aura”<sup>6</sup> (lo que en el ensayo de la obra de arte adquiere un rol político, frente a la auratización, no es tan explícito en esta primera aproximación al tema). “Pequeña historia...” es donde aparece la primera formulación del concepto de “aura” y donde podemos encontrar los rasgos más conocidos de “unicidad” y de “momentariedad”:

---

4 *Ibid.* Pág. 36.

5 *Ibid.* Pág. 37.

6 *Ibid.* Pág. 40.

¿Pero qué es propiamente el aura? Una trama muy particular de espacio y tiempo: irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda encontrarse. En un mediodía de verano seguir con toda calma en el horizonte el perfil de una cordillera 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, eso es respirar el aura de esas montañas, de esa rama. Ahora bien, “traer más cerca” de nosotros las cosas (o más bien, de las masas), es una inclinación actual tan apasionada como la de superar lo irreplicable en cualquier situación, reproduciéndolo. Día a día se hace más acuciante la necesidad de adueñarse del objeto en la máxima cercanía de la imagen o, más bien, de la copia. Y la copia, tal y como la suministran los periódicos ilustrados y los noticieros, se distingue de la imagen sin ningún género de dudas. La singularidad y la permanencia aparecen tan estrechamente entrelazadas en ésta última como la fugacidad y la posibilidad de repetición en aquélla. Quitarle la envoltura a cada objeto, hacer trizas su aura, es el rasgo característico de una percepción cuya sensibilidad para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso se lo arranca a lo singular mediante la reproducción.<sup>7</sup>

También en este ensayo aparece por primera vez el “shock”, otro concepto recurrente en la obra benjaminiana, asociado a la instantánea, propia del momento de industrialización de la fotografía y de la falsificación del aura con el uso de goma bicromatada. En el quiebre instaurado por la industrialización puede rastrearse la idea de volver a dotar de “aura” a los objetos industriales con fines mercantiles como fenómeno de signo regresivo, algo que luego será extendido a la política cultural del fascismo (y, también, de Hollywood).

La sugerencia algo idealizante de una correspondencia de objeto y técnica en la instancia artesanal de la fotografía (o, en otras palabras, de control total de los medios de producción por parte de ese fotógrafo que salía al encuentro del burgués en calidad

---

7 *Ibid.* Pág. 40.

de técnico avanzado) es una figura compleja que reaparecerá en ensayos posteriores con el foco puesto en aspectos diferentes. En “Pequeña historia...”, se habla del pasaje de una correspondencia entre “técnica”, “objeto” y “técnico avanzado” (o “artesano”). “El autor como productor” toma en cuenta la posición ocupada por el sujeto creador en relación al resto del aparato productivo en la instancia posterior. “El narrador” describe el proceso análogo de correspondencia en la narración oral frente a su divergencia en la etapa de la novela burguesa del siglo XIX. El nudo problemático no es, como puede parecer, la irrupción técnica sino la relación de totalidad o fragmentariedad de los sujetos productores de objetos con la técnica implicada y el modo en el que esto modifica la percepción y la posibilidad de “hacer experiencia”, es decir, dotar de un sentido a los productos mediante su inscripción en el contexto de una tradición. Esto podría llevar a una lectura parcial de Benjamin como un nostálgico que señala los peligros de la técnica. No obstante, el propio autor señala los peligros de la vuelta hacia atrás al detenerse en el fenómeno de la falsificación del aura. La simulación de lo aurático incipiente en el París del Segundo Imperio será luego un rasgo determinante de los usos fascistas del arte.

### **Estetización: Falsificaciones del aura**

En la segunda “Carta de París” de 1936 se advierte la relación de los usos fascistas del arte relacionados a los cambios técnicos y a la intención de “recuperar” lo que en el arte se “pierde” así como a señalar la relevancia de la fotografía en las discusiones sobre el arte del momento. Benjamin lo detecta a partir de la evaluación que hace de una estética fascista explicitada en el congreso de artistas de Venecia de ese mismo año, con lo que la tentación nostálgica adquiere una carga política regresiva, retomando así temas

presentes en “El autor como productor” y en “Experiencia y pobreza”. Criticando la mirada ingenua de la crítica de arte francesa (y liberal), señala:

¿Se nos permitiría concluir esta historia tan tensa de las relaciones entre la pintura y la fotografía con la encantadora fórmula que Lothe tiene preparada? A él le parece indiscutible “la tan discutida sustitución de la pintura por la fotografía, cuya liquidación puede dejar terreno libre para lo que podría denominarse ‘los negocios en curso’. Pero la pintura sigue siendo todavía el dominio secreto de lo puramente humano, siempre inviolable” (*La querrelle*, p. 102). Por desgracia este razonamiento no es más que una trampa en la que cae el pensador liberal, dejándolo indefenso ante el fascismo.<sup>8</sup>

El error de la crítica de arte liberal estriba en la discusión sobre la fotografía como arte, cuando en rigor de verdad el problema está en las modificaciones perceptuales que introduce la técnica, es decir, el arte como fotografía. La irrupción técnica es de signo político y quien no tenga conciencia de ello será utilizable por el fascismo. La “Carta” sugiere entonces que la posibilidad revolucionaria se esconde en el montaje fotográfico, en especial en la obra del dadaísta alemán John Heartfield (1891-1968).

En el ensayo sobre la obra de arte es donde más claramente la “decadencia de aura” aparece vinculada a una posibilidad revolucionaria antes que a una idea de pérdida. A su vez, la “estetización”, entendida de modo más explícito como una restauración del aura es señalada como rasgo constitutivo de la estética del fascismo (pero también del capitalismo cultural norteamericano y su *star-system*, sobre el que Benjamin también se detiene). En este ensayo aparecen nuevamente la fórmula de “irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar”, sólo que el contexto le imprime una direccionalidad política más evidente.

Este ensayo introduce también la posibilidad de la politización precisamente por la ruptura de la tradición que introduce la reproductibilidad técnica, con lo cual la idea

---

8 *Ibid.* Pág. 83.

de pérdida y de decadencia puede considerarse ya no efecto negativo de la técnica. Por el contrario, la técnica abre la posibilidad revolucionaria, al permitir ir en una dirección opuesta a la intención de volver a dotar de “aura” propia de las estéticas de fascismo y del capitalismo norteamericano, y lo hace al arrancar a los objetos del contexto de la tradición. En esta nueva aparición del “aura”, la no correspondencia es una posibilidad revolucionaria que, sin embargo, Benjamin no desarrolla, sino que apenas señala. En el resquicio, en la trituración del aura se liberan otras fuerzas. Ocultarlo, volver a dotar de aura a aquello que ya no lo posee, será el camino de la estética fascista, como lo discute también en la segunda “Carta de París”.<sup>9</sup>

En el ensayo sobre Baudelaire, el “aura”, cobra otra dimensión y se relaciona con la “memoria involuntaria” (y con la oposición que desarrolla entre “vivencia” y “experiencia”, y entre “*spleen*” y “aura”, a lo largo del ensayo). Y lo hace impugnando la teoría de la percepción de Bergson.

Que en la “dureé” bergsoniana brille por su ausencia la muerte es lo que la hace impermeable a un orden histórico (y prehistórico). El “sano y buen sentido” por el que sobresale confiesa ser su ahijado. La “dureé” en la que se ha saldado la muerte, tiene la mala infinitud de un ornamento. Excluye que se le aporte toda tradición. Es la vivencia por antonomasia que se pavonea en el traje prestado de la experiencia. El “spleen”, por el contrario expone la vivencia en su desnudez. El melancólico ve con terror que la tierra recae en un estado meramente natural. No exhala ningún hálito de prehistoria. Ningún aura.<sup>10</sup>

---

9 En relación al ensayo sobre la obra de arte, cabe señalar que en los “Paralipómenos” que recoge el presente volumen, bajo la entrada “[.21]”, se ofrece una descripción del origen del aura, luego fue descartada. Esta formulación es sugerente ya que vincula el “aura” con los conceptos de “apariencia”, “experiencia” y, más adelante, con el de “mímesis”, fundamental para la Estética. Benjamin había desarrollado el tema en textos como “Sobre la facultad mimética” y “La enseñanza de lo semejante”, ambos escritos en 1933.

10 Benjamin, Walter. *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*. Madrid, Taurus, 1998. Pág. 160.

Aquí se presenta una nueva definición de “aura” relacionada a la memoria involuntaria y a la experiencia (*Erfahrung*) por oposición a la vivencia (*Erleben*). La relación entre la técnica con el aura es de carácter destructivo y la idea de una correspondencia es dejada de lado. El “aura” se desplaza de aquella continuidad entre la luz oscura y la clara de las primera fotografías hacia las representaciones subjetivas que rodean a los objetos sensibles y son constitutivas de la experiencia que se “deposita” en los objetos más allá de su valor de uso.

Si llamamos aura a las representaciones que, asentadas en la memoria involuntaria pugnan por agruparse en torno a un objeto sensible, ese aura corresponderá a la experiencia que como ejercicio se deposita en un objeto utilitario. Los procedimientos fundados en la cámara fotográfica y en otros aparatos similares posteriores amplían el radio de la memoria involuntaria; hacen posible fijar por medio del aparato y siempre que se quiera un suceso en su imagen y en su sonido. Se convierten así en asecuraciones de una sociedad en la que el ejercicio se atrofia.<sup>11</sup>

La técnica no es una instancia de correspondencia entre sujeto, objeto y técnica, ni una disrupción que libera a los sujetos y a los objetos de la tradición, habilitando el cambio político. En este caso, el aura constituye un residuo de “experiencia” en una época signada por la inaprehensibilidad del “shock”. La ampliación de la “memoria voluntaria”, el registro siempre accesible mediante la técnica elimina el “juego de la fantasía” y marca la “decadencia del aura”: “Si lo distintivo de las imágenes que emergen de la memoria involuntaria hay que verlo en que tienen aura, la fotografía tendrá entonces parte decisiva en el fenómeno de la ‘decadencia del aura’”.<sup>12</sup>

El aura se desplaza así de la técnica (como producto específico de la fotografía) a la percepción de una cualidad específica de los objetos y los quiebres que instaura en los mismos la industrialización. En el ensayo sobre Baudelaire es dónde se desarrolla

---

11 *Ibid.* Pág. 161.

12 *Ibid.* Pág. 163.

más profundamente la idea de “aura” como la capacidad de los objetos (especialmente las obras artísticas) de devolver la mirada y del aura de las cosas como “depósito de miradas”. La dimensión política no es aquí tan evidente. El poeta individual, Baudelaire, se siente a la vez fascinado pero traicionado por la multitud y se vuelve contra la misma hacia el final del ensayo. Esto marca también el momento en que el poeta pierde la aureola en la multitud, determinando así la “sensación de lo moderno”, e implicando nuevamente la idea de pérdida, asociada a la urbanización y la emergencia de las masas. Sin embargo, este ensayo permite articular más explícitamente el concepto de “aura” (en una lectura acaso más asociada al ensayo de la obra de arte que a la “Pequeña historia...”) con el de “experiencia” (en consonancia con como se lo desarrolla en “El narrador”).

Baudelaire se vuelve contra la multitud. Y lo hace con la cólera impotente de quien se vuelve contra la lluvia o el viento. Así está tramada la vivencia a la que Baudelaire dio el peso de experiencia. Baudelaire señaló el precio al que puede tenerse la sensación de lo moderno: la trituración del aura en la vivencia del shock. Le costó caro estar de acuerdo con esa trituración. Pero es la ley de su poesía.<sup>13</sup>

### **Aura, técnica y experiencia**

Las relaciones que pueden establecerse entre “aura” y “experiencia” en los ensayos de Benjamin son cuanto menos ambiguas pero están atravesadas por el problema de la técnica en al menos dos instancias: una artesanal (ligada a la totalidad y continuidad del proceso) y una industrial (ligada a una fragmentación y a discontinuidades). En “Experiencia y pobreza” (1933), donde está en germen el eje de “El narrador” (1936) se hace referencia al vidrio, entendido como una producción técnica industrial, como un objeto “sin aura” que opone al “interior burgués” signado por el confort:

---

13 *Ibid.* Pág. 170.

No en vano el vidrio es un material duro y liso en el que nada se mantiene firme. También es frío y sobrio. Las cosas de vidrio no tienen «aura». El vidrio es el enemigo número uno del misterio. También es enemigo de la posesión.<sup>14</sup>

En “El narrador”, donde se desarrolla en extenso el concepto de “experiencia”, se pone como arquetipo de su transmisión al narrador del gremio que reúne el conocimiento de la lejanía (propia de la narración del marino mercante) y el conocimiento del pasado (propia de la narración del campesino) en su desarrollo en dos instancias: primero como aprendiz migrante, y luego como maestro sedentario. Que la “experiencia” se ligue al artesanato es coherente con la idea de una crisis de la percepción que aparece con la industrialización y con desaparición del artesanato que ya estaba referida en los demás ensayos.

Así se constituye, por tanto, la red que sostiene al don de narrar. Y así también se deshace hoy por todos sus cabos, después de que durante milenios se anudara en el entorno de las formas más antiguas de artesanía.<sup>15</sup>

El cambio perceptual en la *short story* es correlativo al cambio perceptual que introduce la instantánea, ya que en ambos casos se trata de una pérdida de “autoridad” vinculada a la transmisión de experiencia por antonomasia, aquella del que muere en “El narrador”, y de la mirada de los familiares en los retratos señalada en “Pequeña historia...”, propios de una instancia preindustrial. Y ambos cambios perceptuales se basan en la progresiva desaparición de los “tiempos” largos, es decir, asimilables, de los procedimientos técnicos implicados en la alfarería, la narración y los orígenes de la fotografía. La industrialización fragmenta los procesos y los automatiza, tornándolos inasimilables.

---

14 Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos*. Madrid, Taurus, 1989. Pág. 171.

15 Benjamin, Walter. *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia*. Madrid, Taurus, 1998. Pág. 118.

En “El autor como productor” (1934), poco posterior a “Experiencia y pobreza”, la posición de la técnica es ambigua ya que también “estetiza”, como dice, por ejemplo, al señalar el rol de la fotografía que “ha logrado que incluso la miseria, captada de una manera perfeccionada y a la moda sea objeto de goce”<sup>16</sup>, señalando una posición política regresiva de la fotografía en el contexto del aparato de producción de los medios de prensa bajo control del capital. Pero al mismo tiempo, en el ensayo, Benjamin aboga por un nuevo rol del escritor como operador del aparato de producción que puede orientarlo en un sentido revolucionario. En “El autor...”, ya aparece de todos modos una relación incipiente entre fotografía y narración que sería conceptualizada con mayor precisión en torno a los nudos problemáticos del “aura” y la “experiencia” en los dos ensayos más importantes (“La obra de arte...” y “El narrador”) y puestos en relación en el ensayo sobre Baudelaire.

En “El autor ...” la figura del “técnico avanzado” de la “Pequeña historia...” no aparece, dejando oculto un aspecto central en la nunca formalizada estética benjaminiana: la potencialidad política de la técnica, más allá del determinismo perceptivo. Los primeros fotógrafos tienen una relación de totalidad y de conocimiento que permite establecer un vínculo entre la experiencia preindustrial del artesano (y su modo de internalizar tiempo y espacio) con la del “autor como productor” y la de los cineastas soviéticos en el contexto de la industrialización, en tanto estos controlan los medios de producción. El salto del artesano que controla la totalidad del proceso al operario que toma el control de los medios de producción para dirigirlos en un sentido revolucionario no aparecen cabalmente articulados en estos textos, aunque los ecos del primero resuenen en el segundo.

---

16 Benjamin, Walter. *Iluminaciones III . Tentativas sobre Brecht*. Madrid, Taurus, 1998. Pág. 126.

## Consideraciones finales

Resumiendo, dadas la múltiples valencias del “aura”, se pueden señalar las siguientes dimensiones del término en la escritura benjaminiana:

1. La técnica de la “Pequeña Historia...” que pone en relieve el estadio artesanal de la técnica fotográfica como un momento de quiebre. Esta primera definición de “aura” laiciza y desromantiza otras dimensiones presentes en “La obra de arte...” y “Sobre algunos temas...”, al postularla como un efecto propio de un procedimiento técnico específico.
2. La perceptiva, asociada a los aspectos temporal y espacial, en la conocida formulación del aura como “la manifestación irreplicable de una lejanía por más cerca que se pueda estar”, presente tanto en “Pequeña historia...” como en “La obra de arte...”.
3. La cultural, primero sagrada, y luego secular (con la demanda de originalidad del arte propia del romanticismo), específica de “La obra de arte...”.
4. La subjetiva, asociada a la “memoria involuntaria” y opuesta a la “dureé”, que actualiza un campo emocional (a la vez perceptivo y racional) en el que su decadencia se vive como una pérdida, presente en el ensayo sobre Baudelaire.

En la primera conceptualización del “aura” puede entreverse una posibilidad efectiva de hacer experiencia e insertarla en la tradición y la historia familiar, es decir un modo de “hacer experiencia”, que es específico de la técnica, antes que mera “vivencia” que no puede ser más que comentada sin ser internalizada. Lo aurático del objeto técnico único, el daguerrotipo, también guarda una relación con la propia biografía y el valor de la mirada que devuelven los retratos de los “incunables de la

fotografía”, de la época en la que técnica y humanidad no estaban divorciadas, ya que la fotografía, en su estadio artesanal, podía ser incorporada a la tradición porque no se había producido, citando nuevamente a Benjamin “el contacto entre la actualidad y la fotografía” y que da cuenta de modos específicos de temporalidad y de continuidad. El momento aurático de la fotografía es un momento producido técnicamente. Se trata de un aspecto no muy considerado al abordar el aura benjaminiana. Este aspecto es particularmente relevante ya que articula la figura del artesano de “El narrador” con la figura del “autor como productor” del ensayo más programático del mismo nombre. Y esa relación se establece en torno a las primeras fotografías, retratos mecánicamente producidos por técnicos especializados, los pioneros de la fotografía:

Las primeras personas reproducidas penetraron en el campo visual de la fotografía sin ser afectadas, o mejor dicho, sin que se las identificase. Los periódicos eran todavía objetos de lujo que rara vez se compraban y que más bien se hojeaban en los cafés; tampoco había llegado el procedimiento fotográfico a estar a su servicio, y eran menos quienes veían su nombre impreso. El rostro humano tenía a su alrededor un silencio en el que reposaba la vista. En una palabra: todas las posibilidades de este arte del retrato depende de que aún no se ha producido el contacto entre la actualidad y la fotografía.<sup>17</sup>

El retrato devuelve la mirada del ser querido, así como las últimas palabras del moribundo que transmiten experiencia en torno a su lecho. Los rostros y las narraciones cobran sentido en relación a una tradición que aún domina los procesos que las producen. Frente a eso la fotografía instantánea, desprovista de aura, y la información pura, inasimilable, de la noticia marcan dos instancias específicas de la etapa de la industrialización de la percepción. La disputa con las teorías e historias del arte, tanto liberales como fascistas, que propone Benjamin se articula a partir de las relaciones entre “aura” y “experiencia”. No se trata de conceptos metafísicos, de una pérdida de

---

17 Walter Benjamin. *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-Textos, 2004. Pág. 29.

esencias que haya que añorar, sino de fenómenos de orden técnico que pueden ser nuevamente vinculados en la figura del politécnico como continuación del artesano sólo que ya arrancado del contexto de la tradición. Así leídos estos ensayos, tras la ruptura de ese orden conservador de la tradición, irrumpe la figura difusa del politécnico que acaso ofrezca una clave para conducir este nuevo orden perceptual en una dirección política antes que una estetizante o nostálgica.

### **Bibliografía**

Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos*. Trad. Jesus Aguirre. 1ª edición. Madrid, Taurus, 1989.

———. *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*. Trad. Jesus Aguirre. 2ª edición. Madrid, Taurus, 1998.

———. *Iluminaciones III . Tentativas sobre Brecht*. Trad. Jesus Aguirre. 2ª edición. Madrid, Taurus, 1998.

———. *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia*. Trad. Jesus Aguirre. 2ª edición. Madrid, Taurus, 1998.

———. *Sobre la fotografía*. Trad. José Muñoz Millanes. 2ª. edición. Valencia, Pre-Textos, 2004.

Latour, Bruno y Hennion, Antoine. “How to make mistakes on so many things at once-- and become famous for this”, en: Gumbrecht, H. U., & Marrinan, M. (Eds.). *Mapping Benjamin: The work of art in the digital age*. 1ª edición. Stanford, California, Stanford University Press, 2003.