

β

Carlos Alejandro Flores Eudave

Licenciatura en Filosofía

La «pérdida del aura» en la obra de arte: observaciones a la teoría de Walter Benjamin

En la concepción común, la obra de arte se identifica a menudo con la existencia del edificio, del libro, de la pintura o de la estatua, independientemente de la experiencia humana que subyace en ella.

John Dewey
El arte como experiencia

Introducción

El presente ensayo tiene como finalidad esclarecer los matices con respecto a la llamada «pérdida del aura» que plantea el filósofo alemán Walter Benjamin. Se analizará cómo entiende el autor dicho concepto y cuáles son las causas a las que se la atribuye, así como las implicaciones que tiene este concepto para la cultura actual. Del mismo modo, se buscará detectar cuáles son y bajo qué condiciones se presentan las posibles flaquezas en esta teoría.

El aura

Para comenzar, debemos esclarecer qué es aquello a lo que Benjamin se refiere como el «aura». Para ello, el *Diccionario Akal de Estética* define, a mi parecer muy apropiada y apegadamente al texto de Benjamin, que el aura es:

[...] el aquí y el ahora de la obra de arte, aquello que funda su autenticidad, su capacidad de testificación histórica. Benjamin sostiene que las obras auráticas se localizan en un ritual, su recepción es cultural, la obra reproducida por la técnica* tiene una recepción masiva concretada en una percepción distraída. El aura de los objetos naturales es la manifestación irrepetible de una lejanía (por cerca que se pueda estar); en algunas ocasiones Benjamin llega a asociar el aura a la melancolía* o al deseo de que las cosas nos devuelvan la mirada. Lo fundamental de este concepto es que marca un declinar, su destrucción por las modernas condiciones tecnoló-

gicas y estéticas, la aparición de unas relaciones políticas desconocidas anteriormente. La masificación de las copias, de los simulacros en la relación estética supone un cuestionamiento de la originalidad y tiene numerosas implicaciones para el arte moderno.¹

En *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, el filósofo alemán Walter Benjamin reflexiona acerca de las implicaciones que tiene la industrialización y reproducción en masa del arte con respecto al espectador y su juicio estético y, por supuesto, con respecto al arte mismo. Benjamin alega que en épocas previas a esta reproducción tecnificada, las obras de arte permanecían intactas, únicas e irrepetibles, por lo que conservaban su aura, es decir, aquello que las hacía ellas mismas y no otras, además, por supuesto, de mantener su posición en el aquí y el ahora a través de la historia.²

Con posterioridad, la crítica surge primordialmente en relación con el sistema capitalista y el mercantilismo, la masificación y el enfoque utilitarista que éste conlleva, pues según el autor ésta es la principal causa de la llamada pérdida del aura. Ahora bien, ¿por qué culpar al capitalismo? Porque dicho sistema pugna principalmente por un derecho a la propiedad privada que se ve estrechamente relacionado con el acceso libre a la información. Qué mejor manera de acceder y apropiarse libremente de la información que mediante la industria y la reproducción en masa de todo aquello que el capitalismo nos concede en sus ideales más básicos. Con todo, Benjamin está intentando ilustrar la desvalorización que se ha hecho del arte, en tanto respuesta y elaboración estética humana, debido a una creciente falta de conciencia y apreciación generada en gran parte –como también lo menciona Alicia Entel–, por una tremenda enajenación producto del materialismo histórico y el consumismo;³ sin embargo, nuestro autor sólo aborda de manera indirecta las razones comerciales y utilitaristas por las cuales dicho sistema exhorta a lo anterior. Aquí se explican brevemente sólo para contextualizar y entender *grosso modo* el papel

¹ Souriau, É., *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, Akal, 1998, p. 156.

² Benjamin, W., «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» en W. Benjamin, *Discursos interrumpidos I* (pp. 15-57), Taurus, Buenos Aires, 1989, pp. 20-23.

³ Entel, A., *La escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*, EUDEBA, Buenos Aires, 2005, pp. 151-170.

que juegan los sistemas políticos, ideológicos y culturales en torno a la desvalorización del arte, por lo que no entraré en detalles al respecto.

Independientemente de la influencia que tengan éste y otros sistemas para desvirtuar la autenticidad de la obra de arte, la cuestión que nos atañe es precisamente ésta: entender por qué Benjamin considera desvirtuada la reproducción. Al parecer, por lo menos para efectos prácticos, lo que nuestro autor llama «aura» se puede identificar con la esencia. Es así que cuando dice que la reproducción de la obra pierde su aura, está diciendo que pierde aquella esencia que le es (fue) propia en el aquí y el ahora en que fue creada, pues la susodicha aura está presente tan sólo en la obra original, en el momento en que es observada con una intención estética y se pierde, o mejor dicho, no está presente en ninguna clase de reproducción que se haga de ella, pues con esto se desvaloriza y pierde aquel brillo que la caracteriza. Así pues, considera que la reproducción no es más que una falsificación decadente del original, ya que, a diferencia de éste, aquélla carece del marco histórico en que fue creada así como de la historia de ella misma; está siempre ausente con un mensaje privado de significado, ajena a un inicio y un contexto histórico y cultural. Está sin más, sin estar.⁴

Paradojas de identidad

Hay que tener mucho cuidado con lo que se sigue, pues esta pérdida del aura o esencia parece inmiscuirse demasiado en un problema tan viejo como los antiguos helenos y es, en efecto, el de la identidad. Tal problema tiene, a mi juicio, una clara exposición en la famosa paradoja del barco de Teseo, en la cual se cuestiona acerca de la identidad de dicho navío si paulatinamente se van reemplazando las piezas viejas por nuevas, con tal de conservar la embarcación. Además, de ello cabría también preguntarse: si cada una de las piezas reemplazadas (las viejas) se almacenaran y posteriormente se utilizaran para formar de nuevo el barco una vez que se hayan reemplazado todas en el primero, ¿cuál de ellos sería el barco de Teseo: el primero, que ha sido totalmente restaurado y que, por ende, ya no posee ninguna de las piezas originales?; o, ¿el segundo que se cons-

⁴ Cfr. Benjamin, W., «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» en W. Benjamin, *Discursos interrumpidos I* (pp. 15-57), Taurus, Buenos Aires, 1989, pp. 23-28.

truyó con las piezas originales que fueron reemplazadas una a una para restaurar el primero? Pues bien, esta paradoja tiene una íntima relación con la justificación que da Benjamin para argüir que la reproducción de la obra carece del aura que sólo poseía la original. Vemos entonces que nuestro autor se inclinaría por la segunda postura en el problema del barco, esto es, en que sólo las piezas viejas y roídas reemplazadas en el primero, y que construyeron el segundo, poseerían esa aura.

Resulta muy interesante que en Oriente, más específicamente en Japón, la paradoja aquí mencionada no parece plantearse. Allá, por ejemplo, aunque evidentemente se cuenta con monumentos históricos importantísimos de cientos de años de antigüedad, jamás se contratan expertos para ninguna clase de restauración en ellos, sino que cada cierto tiempo se mandan demoler y reconstruir tales obras exactamente como fueron al principio. Por lo general, en Occidente aquello nos parece una aberración, pues nosotros atribuimos aquella aura y esencia principalmente a sentimientos atados a los materiales primeros que conformaron nuestros monumentos y obras de arte, por lo que nosotros sí tenemos paradojas de identidad en las que dudamos acerca de la autenticidad de las cosas por sus transformaciones o reproducciones a lo largo del tiempo. Y es por lo mismo que nosotros nos preocupamos por asuntos como la restauración y conservación de nuestros patrimonios culturales, además, claro, de entrar en conflicto con respecto a la industrialización y reproducción en masa de aquello que nosotros o los autores aludidos podemos considerar como único e irrepetible por su aura y nuestra relación con ella.

Paradojas de identidad

Todo lo anterior se reduce a una simple cuestión, a saber: ¿a qué es a lo que atribuimos (nosotros o los japoneses) aquella aura en la obra de arte? Pues bien, para resolver esta incógnita debemos entender que este problema tiene más de una vertiente. Según Aristóteles, cuatro vertientes, para ser exactos: las causas ampliamente descritas en su *Metafísica*. Dando una breve definición de cada una, encontramos que:

- ♦ La *causa formal* se refiere, podríamos decir, al diseño del objeto en cuestión. Es aquello que constituye su forma en cuanto idea, su esencia: la figura.

- La *causa material* remite a aquello que conforma el objeto y de lo cual nace. Es la sustancia o materiales de los que está hecho.
- La *causa final* es precisamente la finalidad o propósito que guarda el objeto y que es para lo que fue creado.
- La *causa eficiente* depende de cómo y por quién fue creado el objeto.

Las dos primeras son intrínsecas y constitutivas del ser, las dos últimas son extrínsecas y explican su devenir.⁵ Así, viendo el problema del barco de Teseo desde, por ejemplo, su causa formal, podríamos afirmar que, en efecto, se trata del mismo barco aun después de haber sido restaurado en su totalidad (tiene la misma forma); y si, por el contrario, nos enfocamos en su causa material, claramente podemos negar que se trate del mismo navío después de haber sido reemplazadas todas sus piezas.

Lo mismo ocurre con respecto a las ideas de reconstrucción total y restauración que tenemos los japoneses y nosotros, respectivamente, pues el enfoque que le estamos dando al problema es, en ambos casos, parcial. Y lo es también la atribución que hacemos del aura para cada cosa, situándola siempre en una o en otra causa sin concebir nunca el todo.

Es aquí donde el problema del aura se complica en Benjamin, pues él no parece entrar en conflicto simplemente con la pérdida del aura en la primera o en la segunda causa, sino que parece pensarla sólo en parte atendiendo a los cuatro diferentes matices. Cuando Benjamin descalifica la reproducción de la obra de arte lo hace, primero, porque se transgrede su unicidad al masificarla, es decir, aquello que fue uno solo en un momento, es miles en otro ulterior. Pone el acento sobre su causa material. Segundo, porque la reproducción ya no es hecha por el autor original ni de la misma manera en que éste creó la original, sino que es, en el mejor de los casos, hecha por un tercero por métodos distintos (en el peor de los casos, la reproducción es hecha por máquinas). Aquí el acento se encuentra sobre la causa eficiente. Y tercero, porque el propósito de la obra original se ve totalmente transfigurado en la reproducción, pues su finalidad pasa de ser estética a meramente comercial y utilitarista. Aquí lo importante es su causa final.

⁵ Cfr. Aristóteles, *Metafísica*, Gredos, Madrid, 1994, pp. 69-84.

Este último punto es el que, según parece, más preocupa a nuestro autor, pues alega que al reproducir y masificar técnicamente una obra se la despoja de su finalidad más propia, que es la de su apreciación estética en tanto arte.

No obstante, si miramos con cuidado, podremos notar que Benjamin está dejando de lado una última (y quizá la más importante) causa: la formal. La forma, la idea, seguiría siendo la misma de «la obra» a través de sus múltiples reproducciones y de su masificación. Conservaría, pues, aquello que es propio y único de ella, aun sin estar inmersa en el «aquí y el ahora» que Benjamin menciona. Esa idea sigue remitiendo por ella misma a ese marco histórico y sociocultural que le dio vida en un principio al original.

Conclusión

Ahora bien, a pesar de lo dicho, podría seguirse pensando que la radical diferencia que guarda la causa final en la obra original de la que tiene su reproducción continúa teniendo un peso mayor que el de la permanencia de su causa formal. Y quizá sea así, pero no hay que olvidar que todo dependerá del cristal con que se mire. Me explico: lo cierto es que si inclinamos la balanza hacia la crítica de Benjamin, veremos que, en efecto, las razones por las que hoy en día se reproducen las obras por millares son puramente mercantiles: de negocio, de conveniencia, de publicidad, de consumismo, de difamación, de banal entretenimiento, etcétera (la lista podría seguir y seguir). Esto es, en efecto, desvirtuar al arte de la manera más vil. Sin embargo, considero que es una postura un tanto cobarde e irresponsable pretender que toda la culpa la tiene el sistema, es decir, si los propósitos con que se hace la reproducción y masificación publicitaria de una obra son precisamente los anteriores, ¿qué pasa con los nuestros al adquirir una reproducción?, ¿cuál es nuestro papel dentro de este sistema mercantilista que sólo va en busca del desmedido consumismo y la enajenación publicitaria?

Si nuestro propósito al adquirir u observar una reproducción (sea desde comprar una litografía para enmarcarla en nuestra sala, asistir a una exposición de réplicas en un famoso museo o escuchar una canción en nuestra computadora) no supera aquellos propósitos capitalistas y enajenantes, entonces concedo toda la razón a Benjamin y exhorto al lector de este breve ensayo a que lo despedace y lo tire a la