

El modo Aurático, como el Punctum actualiza las tesis de Walter Benjamin

The aural mode, as the Punctum updates Walter Benjamin's theses

Artículo recibido: 22 de octubre de 2018

Artículo aceptado: 27 de diciembre de 2018

Doctor © Alejandro Arros Aravena

Académico Facultad de Arte, Universidad de Playa Ancha
alejandro.arros@upla.cl

Resumen: Este texto pretende ser una aproximación a las tesis del filósofo berlinés Walter Benjamin producidas en la década del treinta del pasado siglo XX, de cómo este pensador y su lucidez presentan una imprecisión en el concepto aurático, para aclarar esta imprecisión o Talón de Aquiles, es preciso basarse en el concepto de Punctum propuesto por el semiólogo francés Roland Barthes. Al establecer una relación entre Aura y Punctum, y contextualizarlo con los actuales medios de reproducción, es posible cuestionar el concepto que por Aura Benjamin da a entender, esto último debido a que los estudios culturales en los años cincuenta, han puesto en entredicho aquella definición de lo que es o se entiende por alta o baja cultura.

Palabras clave: Obra de arte, aura, walter benjamin, roland barthes, reproducción.

Abstract: This text intends to approach the thesis of the Berlin philosopher Walter Benjamin produced in the thirties of last century, how this thinker and lucidity have an inaccuracy in the auratic concept to clarify this inaccuracy or Achilles Heel is must be based on the concept of Punctum proposed by the French semiotician Roland Barthes. By establishing a relationship between Aura and Punctum, and contextualize it with the current means of reproduction, it is possible to question the concept that Aura Benjamin suggests, the latter due to cultural studies in the fifties, have questioned this definition of what is or is meant by high or low culture.

Keywords: Artwork, aura, walter benjamin, roland barthes, reproduction.

Sentarse y comenzar a vociferar autopalabras que puedan articular una idea medianamente coherente en la cabeza, esto es sin lugar a dudas el laborioso leitmotiv de un investigador, en aquel ejercicio nos enfrentamos a la soledad de un espacio pero, -como paradoja favoritiva- en el proceso surge la grata compañía de un grupo de autores quienes siempre se muestran dispuestos a brindar el plácido auxilio de cuyas tesis y postulados se adquiere el entendimiento y funcionamiento del universo.

Si consideráramos la romántica descripción anterior de cómo un autor trabaja, pudiésemos aproximarnos someramente a lo que a ciencia y el autor entiende, sin dudas se comprendería como el vehículo signico inmanente entre lo que somos y lo que planteamos ser, en aquel proceso científico no existe modelo único, debemos plantear ese viaje de manera llana con objetivos claros pero que en el devenir del mismo nos enfrentaremos a múltiples y solapadas verdades donde claramente no existe una única verdad sólo diversas interpretaciones -parafreando a Nietzsche-, ejemplo de ello se develó durante la génesis del recién pasado siglo XX, en el derrocamiento del modelo cartesiano donde la razón -como proponían los ilustrados- sería la manera como constituiríamos el universo y de cómo lo constataríamos. Las guerras mundiales y el genocidio Judío ponían la lápida al modelo y la etapa modernista. Y en aquella se podía labrar la frase insigne de T. Adorno¹ "Después de Auschwitz no es posible escribir poesía". Aun cuando Adorno equivoca esa afirmación debido a que sí se puede escribir poesía siempre y cuando el referente no haya desaparecido, debido a que la poesía y todo escrito y un referente visual pueden actuar por separado.

La verdad -o lo que científicamente entendemos de ella- está ligada epocalmente a la instrumentación que de ella el hombre hace, puede adscribirse al positivismo o a lo fenomenológico, y en algunos casos la obra no puede entenderse sin su referente, ejemplo de esta verdad la constituyó en sí la obra de Paul Klee² en específico la significación que tuvo el Angelus Novus³

"Hay un cuadro de Klee que se titula Angelus Novus. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso." (Benjamin, 2012:68).

¿Qué conexión perceptiva produce en Benjamin en el proceso de generar un texto que sea la lectura perfecta a la obra de Klee?; podemos afirmar la necesaria unión planteada a posteriori por el Groupe μ donde el enfoque semiótico de lo visual y lingual actúan una en función de la otra; para nosotros es imposible imaginar la real funcionalidad estética del Angelus Novus, sin el texto de Benjamin, podríamos sólo significar que no puede ser definido más que en el interior del proceso de significación" (Barthes, 1997:42)

Pero sin duda al observar la anuencia entre imagen y texto, sólo confirmamos la tesis del proceso semiótico propuesto por Peirce, es decir, al ver el Angelus Novus y contextualizar la realidad en Europa, enriquecemos el signo propuesto por Klee, transformándolo en un proceso de semiosis infinita⁴. En efecto el signo a definición de Peirce "será usada para denotar un Objeto perceptible, o solamente imaginable, o aun inimaginable en un cierto sentido."⁵

Por ello la acepción estética a la propuesta de Klee no posee la misma riqueza en un proceso univoco, sino es que se vea en un conjunto, en esa necesaria articulación donde para que exista una correcta interpretación, desde la semiótica, es preciso que actúen Ben



jamín en función de Klee, por ello es el filósofo quién enriquece el signo, crea y atribuye semiosis en el trabajo de artista, fundamenta el proceso signico de Peirce, para que nosotros perceptores aventajados, podamos seguir enriqueciendo el signo aún más.

Cuan válidas son las palabras de Barthes, "interpretar un texto no es darle un sentido, sino por el contrario, apreciar el plural de que está hecho" (Barthes, 1997:5) Este plural no necesariamente ha de tener una carga positiva, pero Benjamin vio en el un signo de libertad.

La Estética de Klee en Benjamin

La estética en la obra de Klee, precisamente en el "Angelus Novus" es la forma más evidente que tuvo Benjamin para explicar su verdad, el momento creativo y su vivencia en la Europa del siglo XX. Bien explica Gadamer⁶ "Leer arte no es cuestión únicamente del reconocimiento de las cualidades estéticas de la cosa, el cual conduciría a afirmaciones sobre su mayor o menor belleza, o el encuentro con un producto histórico, o el mero saberse, que es un tomar el objeto para sí mismo" (Gadamer, 1998:17), el mismo Gadamer aclara más aun la experiencia del arte "qué es ella en verdad y cuál es su verdad, aunque ella no sepa lo que es y aunque no pueda decir lo que sabe" (Gadamer, 1998:18).

Corresponde adentrarnos en lo medular y someternos a los planteamientos de Benjamin y encontrar un camino de convergencia o divergencia crítico, desde nuestra trinchera que es la actualidad. Sin embargo, parece justo volver en reconocimiento de Edward Said⁷, otorgando desde la visión periférica poco amiga del discurso, un valor al proceso intelectual, aquel que aporta al conocimiento desde el análisis mañoso y en ocasiones rebelde a la corriente dominante. Dispondremos las siguientes reflexiones en resistencia de lo que el autor en cuestión, Benjamin, sugiere.

El mundo en que nos movemos, ese espacio de humanidad que ha pretendido en la vida social exor-

cizarse del caos, no es más que un gran número de arbitrariedades. El lenguaje es arbitrario pero crea realidades, se considera entonces como una noción de performatividad⁸, la ley positiva, la religión, las sextas, la política, las comunicaciones en fin, y sin embargo todo está en armonía o en un delicado equilibrio precario. Cómo se logra...fácil, por medio de la aceptación consensuada, en algunos casos por la razón en otros por la fuerza, pero no existe jamás ese estado de arbitrariedad sin someterse a esos niveles de aceptación o de repetición y es en torno a este concepto donde se construye una realidad que es percibida como una verdad. Es partir de aquí, que no resulta fácil adherir a Benjamin.

El resultado de su propuesta que otorga Aura a la obra de arte y le quita la misma a la reproducción, se yergue sobre terreno pantanoso, de modo que arbitrariamente sostiene que el modo aurático de la obra de arte jamás desligue de la función ritual (Benjamin, 2012) referida al leitmotiv de la obra, a su sustrato etéreo y espiritual. Mal podemos justificar o explicar la existencia de un Aura si no hay consenso respecto del carácter y significado de su origen, el que entendemos por arte, ese concepto suspicaz y escurridizo que se pierde cada vez que la humanidad encuentra nuevas vías de expresión. En un comienzo pocos vieron arte en la contemporaneidad de la obra, ni los aborígenes la vieron en sus manifestaciones rupestres, ni el hombre moderno en la fotografía, ni en la actualidad en los diseños que abundan en la web y su realidad virtual. Partieron como simples manifestaciones y adquirieron estatus de arte en la posteridad. La resistencia y el desconocimiento de cara a la valoración de las obras, demoró la aceptación de las mismas como arte. Sin un consenso sobre qué es el arte, no es posible determinar de manera alguna, el Aura ni el lugar y tiempo, ni dónde y como identificarla. Las ideas audaces de Benjamin sirven para estimular la reflexión y la crítica, pero no constituyen por sí mismas una verdad arbitraria si no hay acuerdo o aceptación colectiva.

Es pues menos ambicioso, pero dotado de mayor base, reconocer que lo que llamamos Aura se sostiene en lo impreciso, podemos pues, identificarle pero no explicarle razón a su existencia.

Barthes lo explica de manera reveladora en lo que denomina Punctum, y no tiene problemas en reconocer que le advierte y que al mismo tiempo no puede describirle con exactitud. La presente reflexión sostiene que, es el arte en el interior del individuo y no en su presencia física inmediata. Sin hombre que aprecie la obra y perciba su arte, no hay obra de arte, no hay Aura, sólo materialidad.

He aquí lo que advertimos como el talón de Aquiles de la teoría benjaminiana. Sería más honesto y menos ambicioso, por altamente arbitrario que se construya, decir que el Aura tiene más que ver con la autenticidad de la obra que con el arte de la misma. Más relación con el autor que con su pieza creada.

Si la reproductibilidad técnica canibalizó a la obra de arte y aniquiló su Aura en la cruel reproducción, quedará en entredicho con los anteriormente expuesto. Claro que será distinto e incluso más reconfortable, presenciar la obra original, pero la diferencia estará influenciada por el contexto en el que sucede. Es decir, entre la verdadera Gioconda de Da Vinci y una fotografía de alta definición y a escala de la misma, daremos más valor a la primera, pero no a su Aura precisamente, sino por su contexto, por la experiencia que representa su peso histórico, mas su Punctum en la fría contemplación, surgirá entre ambas en lo profundo de cada lector visual.

Hechas las precisiones y pensamiento divergente de la corriente benjaminiana, daremos en la tarea de analizar desde nuestro escenario actual.

Hasta hace menos de un siglo resultaba productivo y relativamente sencillo calificar o negársele con rótulo de arte a las nacientes manifestaciones del hombre, sería arte sólo lo clásico, más contadas nuevas incorporaciones de disciplinas nacientes. Hoy el escenario es diametralmente opuesto, la necesidad de este

nuevo hombre globalizado y globalizador, suponen una tarea titánica a los rotuladores del arte, cientos de manifestaciones y corrientes del hombre presionan por ser integradas al mundo del arte. Arte callejero, comics, graffiti en fin, y todos ellos de la mano de la reproductibilidad técnica. De pronto estuvo la tentación de cerrarles la puerta, bajo el entendido que el arte es a las elites, la pregunta es, ¿cuántos años demorarán las futuras generaciones en darles estatus de arte, bajo el entendido de transformarse en patrimonios histórico-culturales?. Volvemos nuevamente al punto de partida y al axioma que reza: el arte y su Aura está en el individuo no en la materialidad de la obra. En el tiempo se macera y toma fuerza el embrión del arte.

La fotografía y el cine se presentan rebeldes ante los postulados de Benjamin, porque en su forma están totalizados por la técnica. Si el arte surge del genio creativo del hombre, la fotografía nada tiene que ver con éste, toda vez que sostiene en procesos químicos donde el individuo nada puede hacer. Y sin embargo encontramos en estos soportes Punctum y hasta reconocemos su esencia artística ya sea por el proceso de composición y armonía presente, por darle a la luz un sentido distinto. Y es que el celuloide puede copiarse y reproducirse tantas veces como sea posible. Diremos entonces que es posible advertir su Aura en cada reproducción, por que es inherente al observador y no a la pieza física.

Qué decir de la hiperreproductibilidad digital, sus infinitas posibilidades y su omnipresencia y fácil acceso. Asistiendo a Benjamin, supondremos que una obra clásica digitalizada perderá su Aura, pero cuánto tardarán en aparecer obras de arte realizadas íntegramente en soporte digital, ¿podríamos negarle a estas el Aura en las exactas reproducciones? Tajantemente, no.

Bajo esta premisa, el arte audiovisual mantiene su esencia de frente al espectador, que es en definitiva el motor de su existencia y el dueño del Aura que su materialidad sólo guía y estimula. Si le sumamos el carácter globalizador de las sociedades, las posibilidades de expandir el influjo artístico se elevan exponencialmente. El arte audiovisual se asegura penetrar



el cuerpo social de manera fácil y rápida de la mano del agente digital. Menester de otros estudios será determinar si los beneficios para los individuos son o no relevantes, porque el arte se asegurará estar al alcance de la masa, pero no ser consumida con interés por toda la masa.

Probablemente vio el autor en la reproductibilidad una amenaza desvirtuadora del original, el germen inicial de la piratería y el consecuente lucro despreciador del valor de la obra verdadera, con lo que la blindó con el concepto de Aura, que preferiremos en reemplazar por Punctum.

De la propia tarea del traductor que Benjamin señala, diremos que en la vorágine de la globalización su función se hace imprescindible, las obras cruzan las culturas y barreras idiomáticas, son exigidas por un consumidor más numeroso. Y sin embargo nuevamente chocamos con su pensamiento, que niega interés alguno del autor de la obra por facilitarle la interpretación al destinatario (Benjamin, 1971). No podríamos estar más en desacuerdo, pues manifiesto está, que hasta las obras más abstractas han sido bautizadas por sus creadores para encausar la comprensión del sujeto que las observa. Caso ejemplar, el del surrealismo de Miró en su obra, "La sonrisa de una lágrima". Sin el nombre de bautizo difícilmente vendrá la comprensión de su intención comunicativa, sólo a propósito de la pintura. El autor en la mayoría de los casos no desatiende a su público. Esto es extensible a otras ramas, entre ellas la literatura.

Bibliografía

1. Barthes, R. (1997) *La Aventura Semiológica*: Paidós Comunicación
2. Barthes, R. (2012) *La Cámara Lúcida*: Paidós Comunicación
3. Benjamin, W. (1971) *La tarea del traductor*: Ediciones Edhasa
4. Benjamin, W. (2012) *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*: Ediciones Godot.

Tal parece ser, que cuanto menos se perciba en la traducción al traductor, mayor pulcritud y valoración el traductor tendrá. Diremos también que bajo la mirada de Benjamin, la única forma de dar con la esencia de lo traducido es contar con la anuencia total del autor del original, lo que es una empresa, desde la perspectiva del tiempo, imposible. Tarea ingrata para el traductor que transita al borde de la fidelidad con el original en el límite de la interpretación. Entre estos dos elementos debe alcanzar la armonía para traspasar la esencia de la obra original. Convendría entonces rotular la tarea del traductor como el arte de adaptar, pues no se trata de la simple tarea de reemplazar palabras por idioma. Convendremos también en señalar que el traductor es más que un experto en lenguas, es por obligación un par intelectual del autor original. Sólo así su función será exitosa. La historia dirá si en nuestra época, la de iniciación de la globalización y su insaciable hambre de conocimientos, el traductor estuvo a la altura.

Tendrá el traductor de nuestros tiempos la misión de tomar el relevo del extinto narrador de Benjamin, no en su materialidad como individuo transmisor de realidades y experiencias, sino como el anónimo, y por nadie advertido, único y verdadero puente de intercambio de realidades en el mundo de la globalización digital. Una especie de ser virtual, la adaptación a nuestros tiempos del narrador viajero.

5. Benjamin, W. (2012). DENKBILDER, Imágenes que piensan: Ediciones Abada
6. Gadamer, H. (1998) Estética y Hermenéutica: Ediciones Tecnos
7. Peirce, Ch. S. (1974). La Ciencia de la Semiótica. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Notas

1 Cuando hablamos de 'lo horrible', de la muerte atroz, nos avergonzamos de la forma como si ésta ultrajara el sufrimiento." Se sabe que la fórmula adorniana acerca de la imposibilidad de escribir (poesía o lo que sea) después de Auschwitz ha llevado a todo tipo de erráticas (y, por lo general, erradas) interpretaciones. Aquí, Adorno ofrece otra pista sobre su famoso dictum. "Imposible escribir bien, literariamente hablando, sobre Auschwitz" Esta referencia es la que construye el Argentino José Pablo Feinmann extraído del documento "Adorno y la Esma" descargado el 12 de diciembre desde <http://www.pagina12.com.ar/2001/01-01/01-01-13/contrata.htm>.

2 Pintor suizo, acuarelista y aguafuertista, considerado como uno de los representantes más originales del arte moderno. Siguiendo un estilo artístico específico, creó una serie de obras famosas por parecer imágenes de ensueño fantástico, ingenio e imaginación. Ciudadano alemán, Klee vivió la mayor parte de su vida en Suiza. Nació en Münchenbuchsee, cerca de Berna, Suiza, el 18 de diciembre de 1879, pero en 1898 se trasladó a Munich donde estudió arte en una escuela privada y en la Academia de Bellas Artes de la ciudad. Sus primeros trabajos fueron estudios para paisajes realizados a lápiz que muestran la influencia del impresionismo. Hasta 1912, realizó incluso aguafuertes en blanco y negro, las insinuaciones de fantasía y sátira de estos trabajos muestran la influencia del expresionismo del siglo XX, así como de los maestros grabadores Francisco de Goya, y William Blake. Entre los años 1920 y 1931 Klee fue profesor en la Bauhaus, la escuela alemana de arte más vanguardista. Un viaje que realizó a África en 1914 le hizo descubrir definitivamente el color y marcó el comienzo de su estilo maduro, en el que llegó a declararse poseído por el color. Durante los siguientes 20 años, sus pinturas y acuarelas mostraron el dominio de unas armonías cromáticas delicadas y de ensueño, que generalmente usó para crear composiciones sencillas y semiabstractas o incluso efectos que las asemejan a mosaicos, como en Pastoral (1927, Museo de Arte Moderno de Nueva York). Klee fue también un maestro del dibujo y muchos de ellos son complicadas líneas con un contenido que deriva de una imaginería fantástica o ensoñada, describió la técnica de estos dibujos como sacar a pasear una línea. En Máquina temblorosa (1922, Museo de Arte Moderno de Nueva York), por ejemplo, con sus elementos fluidos, metálicos, como pájaros, creó una composición de formas lineales y circulares interconectadas, con un efecto evocador mucho más importante que lo que la propia obra significa. A partir de 1935, afectado por una enfermedad progresiva, la esclerodermia, Klee adoptó un estilo claro, sencillo, caracterizado por líneas gruesas como de carboncillo y grandes áreas de colores matizados. Sus temas artísticos durante este periodo adoptaron un tono pesimista y dramático, como en La Muerte y el Fuego (1940, Kunstmuseum, Berna, Suiza). Klee murió en Muralto, Locarno, Suiza, el 29 de junio de 1940. Su obra influyó en los surrealistas posteriores, así como en los artistas no objetivos, y fue una fuente de inspiración fundamental para el nacimiento del expresionismo abstracto.



- 3 Angelus Novus es una acuarela pintada por Paul Klee en el 1920 que Walter Benjamin adquirió ese mismo año y que adoptó como emblema de su trabajo. En la tradición hebrea, según el Talmud, un ángel nuevo es una criatura creada para cantar un cántico nuevo. Según el cristianismo, según la teología escolástica medieval, un ángel no es un individuo, sino una especie entera, que en él se extingue.
- 4 Proceso propuesto por Charles S. Peirce de enriquecimiento del signo después de un proceso de significación
- 5 Extractos de "La ciencia de la semiótica" de Charles S. Peirce.; Buenos Aires, Nueva Visión, 1986.
- 6 Hans-Georg Gadamer (Marburgo, 11 de febrero de 1900 – Heidelberg, 13 de marzo de 2002)
- 7 Profesor de Literatura Comparada en la Universidad de Columbia (Nueva York) y crítico musical de la revista The Nation, su infancia transcurrió entre Egipto, Palestina y el Líbano. Está considerado como una de las voces más lúcidas y comprometidas no sólo con la causa palestina, sino con una revisión crítica de las relaciones del Occidente moderno con otras identidades y culturas.
- 8 Para Austin la performatividad se adscribe al lenguaje como generador de realidades a través de la actuación y repetición.