



## Dialéctica del aura: la fotografía tradicional y la fotografía digital

Cristian Cámara Outes

Filología IV  
UCM

[cristiancamara@hotmail.com](mailto:cristiancamara@hotmail.com)

---

**Resumen:** El presente trabajo es un intento de relectura de la noción benjaminiana del “Aura”. En el ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1935) el término aparece como clave para una hermenéutica de una transformación epocal considerada en cierto modo como consumada. En este mismo ensayo, y en otros del autor que es posible atraer, sin embargo, podemos descifrar una dialéctica diferenciada puesta en juego por este término. Esta dialéctica, a la que tratamos de acceder a partir del caso de la fotografía digital, nos permite una aprehensión más precisa de la inestabilidad constitutiva de la experiencia moderna.

**Palabras clave:** Aura, W. Benjamin, Ciudad, Modernidad, Fotografía

*al desastre lo conocemos quizá  
también por otros nombres, acaso  
alegres*  
M. Blanchot

Es un hecho que la fotografía digital ha desplazado ya a la fotografía química tradicional. En principio, se diría, el carácter de este desplazamiento no podría tener nada de inquietante ni de dramático, ni apenas ser objeto de ninguna curiosidad, pues, si bien ambas se fundan en principios y procedimientos radicalmente diversos, ambos medios técnicos de representación pertenecerían sucesiva y homogéneamente a una misma lógica técnica, y podría considerarse su tránsito, por tanto, al igual que el de muchos otros desplazamientos en los que estamos incesantemente implicados, incluso según un esquema de cumplimiento, de aproximación, de progresiva superación ideal.

Como dice Henri Focillon, sin embargo, el instrumento es ya siempre en sí mismo una forma y, en tanto que forma, una consignación inédita e inconmensurable de la experiencia, es decir, una articulación particular de determinados ámbitos y dimensiones en los que se afina y resuelve una determinada vinculación, una forma de vida. Como es sabido, Walter Benjamin, en su ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, atribuyó a la aparición de la fotografía tradicional, de la posibilidad de reproductibilidad técnica, nada menos que la desaparición del aura de las obras de arte pictóricas, y del arte mismo incluso, enlazada sintomatológicamente con una transformación epocal, todavía problemática en sus caracteres esenciales, de la estructura misma de la experiencia.

El pensamiento de Benjamin siempre implica una complejidad de aristas, movimientos y tensiones que hay que descifrar y procurar poner en juego en toda su amplitud. Sin duda, la descripción de Benjamin de este desplazamiento es extraordinariamente elegante y funciona muy bien (acaso de manera un poco mecánica, al menos como atribución excluyente e inmatizada) para explicar los procesos de ensimismamiento autoreferencial y giro lingüístico de la pintura a principios del siglo XX. Pero hay que reconocer que su mayor eficacia y repercusión las obtiene de su referencia analítica más amplia a una determinada lógica cultural ya ubicada en la que la obra de arte se define ya esencialmente por cierta negatividad, precisamente por aquello que ya no es o por aquello que ya no aloja, o por una pérdida que la determina: la pérdida de esa “autenticidad” que constituía su carácter aurático. Esta negatividad es lo que funda en adelante, para las artes, el desasosegado estado de búsqueda y transgresión incesante en el que parecen prendidas.

La obra de arte y la esfera artística, emancipadas de su enclave en un contexto cultural desfondado, constatan un devenir centrífugo desenfadado que es el que diseñan las coordenadas estéticas del “shock” o el “juego”, sobre las que ninguna experiencia o continuidad orgánica podrían venir a enjambrarse. Pero éste es propiamente también el ámbito de experiencia de lo urbano. Lo aurático, la fotografía tradicional y digital -en tanto que técnicas o formas expresivas que nacen en la ciudad y con el propósito de expresarla y consignarla en sus mismos términos- y un cierto juego o dialéctica en el que se indistinguen y se enlazan, permitirían aprehender de un modo indirecto esa experiencia del sentido, lábil y desasosegada, que se ha hecho posible con el espacio urbano. Esta nota, pues, viene a apuntar sólo algunos contornos o vértices de una semiótica trágica que es característica del espacio urbano como tal, como espacio característico y definatorio de la modernidad.

Para Benjamin, según se desprende del ensayo que comentamos, la modernidad se define porque en ella ocurre un cierto colapso de la lógica del origen: a consecuencia de la copia, y de la copia de la copia, de la reproducción, tiene lugar una degradación en el original mismo. En principio, se diría, que se realicen copias, y copias de copias, no debería influir, no podría afectar al original mismo, protegido antaño por un desnivel ontológico infranqueable que lo sustraería en una pureza inmarcesible. Lo contrario obligaría a suponer un contagio salvaje y supersticioso, como el de ciertas concepciones mágico-animistas que temen que una exposición fotográfica pueda arrebatarse el alma de los individuos. Algo así, sin embargo, es lo que parece afirmar Benjamin en su ensayo, tal vez porque aquí lo importante no es el acto concreto de cada reproducción, sino acaso la misma cultura basada materialmente en la reproductibilidad (de la que no hay que dejar de decir, por otro lado que -frente a Adorno-, no se desatienden de ningún modo sus potencialidades políticas emancipatorias).

Ahora bien, de algún modo, se desprendería del análisis benjaminiano, pero sobre todo de algunas de las interpretaciones que se han realizado sobre este texto, que la pérdida del aura fuese un hecho irrevocable ya decidido para nosotros, de una vez por todas, y casi como la condición inédita en la que nos encontramos. La ciudad sería el lugar de la pérdida del aura. El aura sería ya ahora siempre lo irrestituible para nosotros, y nuestro único lugar sería, de manera paradójica, quizá, pues ésta es propiamente la dimensión aurática, la distancia, o al menos la distancia con respecto a esa otra distancia más íntima o a esa otra distancia que sí albergaba la intimidad. Sin embargo, ya en este texto mismo, pero tanto más si aproximásemos a éste otros del autor, este desplazamiento, y su irrevocabilidad puntual, ya no parecerían tan claros, haciendo entonces imprescindible una reconsideración acerca de lo inédito de lo moderno/ urbano, que Benjamin siempre habrá tratado de observar o leer. En “La tarea del traductor”, se expresa una idea semejante acerca de la esencialidad de la copia- traducción para la vida (o la “supervivencia”) del original, pero inscrita ahora en una constelación completamente diversa que explicita, de modo extraordinariamente fecundo, la relación del original mismo con respecto a un núcleo de intraducibilidad más originaria, propio de cada lengua, que sólo la traducción es capaz de hacer relampaguear, por contraste, en la textura violentada de su propia voz. En uno de los fragmentos del “Libro de los Pasajes” se dice: “Pues el índice histórico de las imágenes no dice sólo a qué tiempo pertenecen, dice sobre todo que sólo en un tiempo determinado alcanzan legibilidad” (Benjamin 2006: 140). O, según una formulación muy hermosa que aparece en “Sobre algunos temas en Baudelaire”: “El éxtasis ciudadano no es tanto un amor a primera vista como a <última vista>. Es una despedida para siempre, que coincide en la poesía con el instante del encanto. Así, el soneto presenta el esquema de un shock, incluso el esquema de una catástrofe” (Benjamin 1999: 19)

Todo ello parece apuntar hacia una cierta dialéctica aurática de las formas, al hecho de que el presente siempre co- incide con lo aurático, pero que éste es precisamente lo ilegible suyo, lo intraducible al tiempo o lo propiamente inaccesible, y acaso todo lo que el presente cela, estructuralmente, de “Jetztzeit”, en lo que se pone en riesgo. Sería quizá posible observar el funcionamiento de esta “dialéctica” (la palabra no es sólo inexacta), de manera impecable, precisamente por medio del contraste o desplazamiento reciente ocurrido entre la fotografía tradicional y la fotografía digital. Es decir, que precisamente a partir del contraste con la fotografía digital se alcanzan a adivinar ciertas cualidades auráticas que tenía la anterior fotografía tradicional, aquella que supuestamente aniquiló lo aurático, pero que, antes de la emergencia del contraste y el desplazamiento, resultaban todavía irreconocibles o, en todo caso, ilegibles.

Esta dimensión aurática de la fotografía tradicional (en tanto que forma de la experiencia o forma de vinculación de la experiencia) tendría que ver sobre todo con una particular relación que establecería dicha forma, o más bien: que se establecería en dicha forma, con el tiempo. Como dice Sigfried Krakauer (un escritor que, por cierto, frente a la polaridad de Scholem y Adorno, una cierta decisión de lectura podría entrever como el espíritu más afín a Benjamin en su época): “Ciertamente, el tiempo no es fotografiado como lo son la sonrisa o el peinado, pero la foto misma les parece a ellos como una representación del tiempo” (Krakauer 2006: 277). Lo importante es que el aura designa precisamente, en alguna de sus formulaciones, un “entretenerse del tiempo y del espacio”. De hecho Benjamin, en un escrito de 1931, “Pequeña historia de la fotografía”, plantea de manera rotunda e inequívoca la existencia de lo aurático del procedimiento técnico fotográfico, si bien con la salvedad, de fundamental significación para nuestra argumentación, de que se refería a la fotografía de la “época dorada” de los primeros tiempos. Esta primera fotografía conservaba y testimoniaba en su textura una persistencia que le advenía de un cierto condicionamiento técnico, la exigencia de un dilatado tiempo de exposición necesario para imprimir la imagen. En esas imágenes resplandece “un gran misterio”, hay un “aquí y ahora con que la realidad ha abrasado la imagen... El propio procedimiento hacía que los modelos no vivieran a partir del instante, sino que, al contrario, se metieran en él; durante el tiempo de larga exposición al realizar las fotografías, los modelos se metían en la imagen, cosa que contrasta bien drásticamente con el concepto moderno de instantánea” (Benjamin 2007: 386).

Todo indica que la inscripción temporal (en la que yace su aura) de la fotografía tradicional, tal y como ésta ya ha desaparecido actualmente o se encuentra al menos en trance de desaparecer, asimilada por ejemplo a un uso artístico, debe ser buscada en otro vértice necesario de la producción de la imagen, que se nos impone ahora con no menor evidencia, precisamente a partir de su contraste. Es decir, no tanto ya en la morosidad de su captura, sino en el proceso, ciertamente mágico, de su revelado. En la fotografía tradicional había siempre un lapso de oscuridad, una fermentación secreta de la imagen, antes de que ésta emergiese como “fotograma”, es decir, curiosamente, como “escritura de luz”. De algún modo, se podría decir que a lo que nos entregábamos en esta forma era a una cierta restitución del tiempo, a un fragmento desolado de memoria, un instante retenido del flujo imparable al cual, por su hipóstasis, y por un cierto juego de retrasos, conservaba coagulado por entero en su vértice. En ese lapso interpuesto en que tardaba en fraguarse la imagen, ésta adquiriría una consistencia extraña, una heterogeneidad o impertinencia en la que arraigaría, en cierto modo, su condición aurática. La imagen no era ya, entonces, un doble inmediato, un reflejo despojado de pérdida o de secreto, sino un reencuentro precipitado, una sorpresa, un hallazgo en el que se nos forzaba a reconsiderar la trama entera del tiempo perdido o suspendido en ella, que mientras tanto habría sido el hueco en el que ella había podido aflorar.

La fotografía tradicional, pues, mantenía una relación esencial con el tiempo. Aun cuando pareciese recusarlo, aun cuando parecía que en ella todo conspiraba para poner las cosas a resguardo de su corrosión, íntimamente se entrelazaba a él y constituía el testimonio más entrañado de nuestra fundamental pertenencia al tiempo. La fotografía digital, en cambio, parece que en principio excluye al tiempo. Tiene su sentido en la

radicalización de esa agorafobia espiritual de la que es la expresión renovada y más perfecta. Vale para ella, pues, otra vez, todo lo que decía Benjamin acerca de la fotografía de su tiempo, de la irrevocable atrofía que representaba, y que ahora tenemos que advertir como en cierto modo incesante o como vehículo indispensable en cierto modo del sentido: “pues, en efecto, la óptica avanzada muy pronto dispuso de instrumentos que le permitieron superar la oscuridad y registrar los fenómenos como en un espejo” (Benjamin 2007: 392). La fotografía digital opera por reduplicación simple y sin residuo, es una consignación en bruto de la inmediatez, que expurga de noche y de tiempo a la imagen y la hace coincidir perfectamente con lo actual. Tiene el encanto escaso de los espejos, al menos si se lo compara con el de los viajes. Aquí la imagen ha disuelto ya, aparentemente hasta un límite extremo, toda su lejanía, esa lejanía espesa en la que tal vez yacía o encontraba su ocasión un misterio. Fotografía tradicional y digital, entonces, repetirían en su sucesión un mismo esquema que ya había sido observado por Benjamin al contrastar la fotografía de actualidad de las revistas ilustradas de su época frente a la fotografía primera, de los buenos tiempos, la de los Nadar, Stelzner, Hill, Pierson y Bayard: “Irrepetibilidad y duración se hallan en ésta tan estrechamente entrelazadas como lo están en aquella repetibilidad y fugacidad” (Benjamin 2007: 394).

Esta hermenéutica aurática permitiría comprender el caso de la Polaroid como una forma intermedia o coalescente: en la Polaroid la reproducción era inmediata, pero al mismo tiempo el componente alquímico del proceso del revelado era claramente visible. Permitiría comprender también lo que se ha perdido con la escritura a máquina, con el correo postal, con el teléfono fijo. Como dice Ludwig Schajowicz lo sagrado en las culturas no se pierde: se transforma y metamorfosea, se desliza a otros nudos, se licua, adquiere nuevas valencias y figuras. La oscuridad que una técnica desaloja en un punto acude a depositarse a otros, casi como si no pudiésemos conjurar un envés que cada una articula de un modo diverso. No podría haber una “era del vacío”. Pero ocurriría que tal vez todavía no podemos reconocer, que a cada vez las formas que habitamos son siempre todavía, para nosotros, ilegibles. Dice Benjamin: “Los mundos perceptivos se descomponen velozmente, lo que tienen de mítico aparece rápida y radicalmente, rápidamente se hace necesario erigir un mundo perceptivo por completo distinto y contrapuesto al anterior” (Benjamin 2006: 22). Para Benjamin no se trataba de que la fotografía implicase, simplemente, la desaparición del aura. Lo que la fotografía digital nos permite reconocer, a nosotros, ahora, en el instante catastrófico de su encanto, es lo aurático de la forma a la que suplanta, y por tanto de la experiencia que estaba vinculada a ella como a su lenguaje. Hay que extraer la conclusión de que lo aurático no tiene la simplicidad de los naufragios, sino que persiste en la dimensión constelativa de los contrastes. El sentido, el sentido del tiempo, por ejemplo, tal como aparece vinculado en la fotografía, depositado en las formas temporales de un determinado lenguaje, pero también el sentido del cuerpo y de los otros y de la memoria y el olvido, etc, siempre depende del contraste en el que se hace perceptible, del contraste de estas formas que habitábamos, y que desaparecen, con las nuevas en las que ya nos encontramos siempre, puesto que siempre vivimos ya en un nuevo lenguaje (es decir, en lo ilegible).

Ello hace que toda forma nueva aparezca siempre, en un primer momento, no en tanto que la ocasión de una nueva vinculación, de una nueva apariencia o ámbito de la aparición, sino siempre como una merma de sentido, como carencia y vacío, como siempre, desde el Fedro de Platón, ya ahí menos contacto, menos cuerpo, menos vida, menos verdad, etc, cuando lo cierto es que el cuerpo es aquello de lo que no nos podemos desposeer: las formas son fraccionamientos del cuerpo, reinenciones, otros cuerpos nuevos cada vez, pero siempre cuerpos. En realidad, cada forma consigna el sentido de una manera original. Pero en las formas nuevas, aquellas que precisamente ya habitamos cada vez, esta configuración nueva, como un nuevo cuerpo de las cosas, hecha posible sólo en esta nueva forma, no nos es accesible.

Entonces, para que una nueva configuración se nos aparezca como propia, inédita, para que nos sea accesible y reconocible el modo propio en que vinculaba, debe precisamente desaparecer y ser suplantada por otra nueva, de la que obtiene en gran parte sus rasgos, y de la que a cada vez nada podemos saber todavía, a pesar de que vivimos en ella, y a pesar de que es la forma en que nosotros obtenemos vinculación, precisamente porque no podemos saber y es inimaginable qué forma todavía futura la suplantará a su vez. Es decir: para saber que vinculación establece (en sí) una forma actual, de qué modo la vida, la memoria, el tiempo, el cuerpo, etc, coagulan en ella, aquí y ahora, para saber cuál es su aura, de qué modo recoge o mutila, etc, necesitaríamos saber qué forma será aquella que la suplante, pues sólo en este contraste, todavía futuro o imposible, o en su traducción, desplegará los rasgos que definen su modo propio de vincular: aquellos que ya habremos perdido. Pero precisamente eso es imposible de saber ahora, pues no podemos saber qué nueva forma desplazará a la actual, y nos permitirá reconocer el modo en el que esta forma actual propiamente vincula. Sólo la fotografía de las revistas ilustradas permitió reconocer a Benjamin lo abrasado de las primeras imágenes; sólo la fotografía digital nos ha permitido a nosotros reconocer, por mucho que ya lo intuyéramos, en su carácter preciso lo mágico del proceso del revelado. El sentido de las formas depende, pues, de las suplantaciones en las que abandonan su transparencia y se hacen finalmente visibles -porque ya no vinculan-, y entonces puede relampaguear su “ahora” y su aura, al entrar en fricción con la forma actual, y se encantan o se vuelven mágicas, al habernos despedido de ellas.

Habría en verdad, más bien, dos tipos de sentido: el melancólico y el del deseo. El melancólico es aquél del que venimos tratando aquí, y por cierto, como es sabido, el sesgo en que en general Benjamin toma el asunto. Es el que se vuelve hacia el sentido perdido, ahora siempre ya reconocible, y que sigue actuando quizá siempre en nuestra comprensión y vivencia de la nueva forma y de la nueva vinculación. El del deseo, en cambio, es el que se proyecta hacia la nueva forma, que todavía no existe y es lo imposible, y por tanto permanece como pura apertura del sentido, como posibilidad y como riesgo incesante de las formas en las

que vivimos, tensamente alojado en lo peligroso del instante, que Benjamin quizá denominó como su “condición mesiánica”. Es en este sentido, quizá, por una cierta extrapolación, en el que permanece finalmente inscrita todavía para nosotros una posible experiencia afirmativa de la ciudad.

Estamos siempre en tránsito, o en tránsitos de tránsitos. Pero estos tránsitos sólo nos permiten acceder a la verdad de lo que se pierde, se disuelve y ya no vincula, o a esa otra verdad más dificultosa, la del deseo, de lo que no es accesible todavía o, más bien, de lo que permanece como lo inaccesible y lo propiamente abierto o el riesgo incesante de nuestras vinculaciones. La verdad de lo que se avecina, en cada esquina de la ciudad o en cada vagón de metro, no es accesible (más que como apertura), lo cual quiere decir que no es accesible la verdad en la que nos encontramos. Todas las formas en las que nos encontramos, y que crean siempre una experiencia y una aparición, están alojadas en sus contrastes, en la pérdida de la que emergen o en el riesgo en el que se emplazan. Toda forma hace emerger una vinculación, pero lo hace de tal modo, para los que vivimos siempre en ella, que se presenta como la transparencia, lo inaferrable y lo inaccesible. Toda nueva forma, en la que arraigamos ya toda nuestra experiencia y nuestra aparición es siempre efímera lábil y volátil, siempre un ámbito sólo casi de disoluciones, y siempre el lugar en el que es imposible ningún anclaje estable. Hay que morir para encontrarse o para haberse encontrado. La ciudad es esta constante proximidad a la muerte.

### **Bibliografía citada**

- Benjamin, Walter (2006) *Libro de los pasajes* Akal, Madrid.
- 2005) *Obras* (I, 1), Abada, Madrid.
- 2007) *Obras* (I, 2), Abada, Madrid.
- 1999) *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Barcelona.
- Krakauer, Siegfried (2006) *Estética sin territorio*, CAM, Murcia.

© *Cristian Cámara Outes 2009*

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

