
Se mira pero no se toca El papel de lo táctil en la era del exceso visual*

Celeste Olalquiaga

¿Qué es el aura? Un peculiar entretejido de espacio y tiempo: la manifestación irrepetible de cierta lejanía, no importa lo cerca que esta se encuentre.

WALTER BENJAMIN

Resulta fácil olvidar, en nuestro mundo saturado de imágenes, que no somos criaturas de uno, sino de cinco sentidos, y que el privilegio otorgado a la visión tiene poco que ver con cualquier superioridad inherente. Por el contrario, de acuerdo con Aristóteles –considerado todavía por algunos como la mayor autoridad fi-

* Este ensayo fue publicado en Trevor Gould: *Posing for the Public, The World as Exhibition*, Hamilton and Montréal: Art Gallery of Hamilton/Musée d'Art Contemporain de Montréal, 2003: 83-99. Fue traducido al castellano por Francisco Morán para la revista online *La Habana Elegante* (otoño/invierno 2009) y revisado por la autora para *Revista de Occidente*.

losófica en el tema—, si cupiera atribuir algún tipo de supremacía, esta debería atribuirse al tacto, sin el cual los demás sentidos simplemente no existirían. El tacto es el sentido primario, afirma Aristóteles, porque la percepción corporal es sinónimo de vida: siento, luego existo. Una criatura puede sobrevivir sin visión, oído, gusto u olfato, pero no es posible estar vivo sin sentir el mundo exterior: caliente o frío, suave o duro, liso o áspero.

Los comentarios de Aristóteles resultan especialmente interesantes cuando pensamos en lo lejos que estamos de aceptar la primacía sensorial del tacto. La tactilidad es raramente apreciada más allá de la experiencia inmediata (los gestos rutinarios de la vida diaria, las caricias personales y privadas del afecto y la sexualidad), y como tal resulta casi inexistente en una práctica cultural pública donde podría jugar un papel sistemático y significativo. Es como si el tacto se hubiera relegado oficialmente al ámbito de lo primitivo, por estar tan próximo a nuestra animalidad que es mejor reservarlo a la intimidad, a diferencia de lo que ocurre con la vista y el oído, que nos sirven para desarrollar nuestra inteligencia, o del sabor y el olfato, los modos más aceptables de obtener placer.

Las actividades infantiles son posiblemente la excepción que confirma esta regla, pues suelen estar orientadas al reconocimiento y disfrute de la superficie múltiple de las cosas. No es casualidad que los museos de historia natural inviten a tocar sus objetos y especímenes, ni que sean los niños —por lo general los visitantes más entusiastas de tales instituciones— los principales destinatarios de esas propuestas de aventura. Además de indicar que el tacto es un sentido más apropiado para las primeras etapas de la vida, son precisamente este tipo de museos los que con más frecuencia rompen la regla universal del «se mira, pero no se toca». Después de todo, estas instituciones están repletas de reliquias: los restos orgánicos de criaturas que un día estuvieron vivas. Es en las reliquias donde los museos —todos los museos— encuentran sus orígenes históri-

cos... y donde bien puede ser que encuentren asimismo su destino final.

Las reliquias y lo táctil

A medida que acumulaban sus tesoros, las colecciones de las iglesias y los palacios medievales fueron convirtiéndose en el origen de lo que más tarde serían museos de arte y de historia natural, fascinante evolución que ha sido objeto de numerosos estudios en las últimas décadas. La historia de las colecciones y su exhibición es también la historia de cómo la naturaleza se convierte en cultura, y de cómo la apreciación humana del mundo puede pasar del asombro respetuoso a la apropiación rapaz, y a un indiferente abandono. Uno de los aspectos más interesantes y menos atendidos de esta historia es el papel fundamental que el tacto desempeñó en las colecciones más tempranas, y particularmente en la veneración de las reliquias (en principio, los restos corporales de los santos), lo suficientemente importante para haber sobrevivido, aunque de manera residual, hasta nuestros días.

Una práctica procedente de otro ámbito religioso/espiritual, el de la magia, puede ayudarnos a esclarecer la compleja relación entre las reliquias y el tacto. El contacto físico es fundamental en la mayor parte de los rituales mágicos. Una acción transformativa como la curación solo puede tener lugar entre entidades diferentes si estas entran en algún tipo de contacto, permitiendo que circulen entre ellas los elementos operativos pertinentes. Entendido como intersección material entre dos entidades (se encuentren estas presentes en su totalidad, de manera parcial y hasta indirectamente —una persona, algo que le pertenece, cabellos o ropa, por ejemplo, o un significante, como el nombre—) la magia puede actuar. Si bien puede llegar a desencadenar procesos internos, ese contacto es

usualmente exterior y no interior, pues no requiere cortar ni penetrar el cuerpo humano. Así, mientras que en la medicina occidental son pocos los procesos terapéuticos que tienen lugar sin la intervención invasora de un doctor o de un medicamento en el cuerpo del paciente, la medicina alternativa evita tal grado de intervención: los curanderos, por ejemplo, pueden sanar con solo posar sus manos sobre el cuerpo, y a veces trabajan a distancia, valiéndose tan solo de una fotografía de la persona, de alguna de sus pertenencias o de restos corporales como cabellos o recortes de uñas.

Que el contacto mágico pueda establecerse indirectamente refleja la capacidad humana para la abstracción, la memoria y la poesía. Lo más extraordinario de la magia, sin embargo, es que el contacto actúa de modo similar al contagio: si se dan las condiciones adecuadas, una presencia exterior puede alterar aquello que toca, transfiriéndole de alguna manera su energía, su espíritu o cualidad. El principio del contagio (la metonimia o contigüidad, en la cual las partes representan el todo) es el fundamento de muchas de nuestras actividades sociales, así como de la predisposición de ciertas colectividades en favor (o en contra) del contacto con lo ajeno o lo extranjero. No obstante, lo más importante para entender la relación entre las reliquias y el tacto es que este último expresa el deseo subyacente de apropiarse de ciertas cualidades de aquellas.

En el caso de las reliquias originales, las de mártires y santos, lo deseado solía sociarse a su carácter sagrado, que se esperaba legitimara, protegiera o impregnara de alguna manera a sus afortunados propietarios. Esta es la razón principal de que tanto la realeza como las iglesias coleccionasen reliquias. Reyes y príncipes las utilizaban para confirmar el origen divino de sus derechos, o como medio de justificarlos. Las iglesias, por su parte, se apoyaban en ellas para hacer valer su autoridad sagrada, hasta el punto de que en 801 d.C. se declaró obligatoria la presencia de reliquias en los

altares del Imperio carolingio. La iglesia obtenía así cierto control sobre reyes y príncipes, así como una fuente de ingresos, puesto que tanto la realeza como sus vasallos patrocinaban gustosamente la inversión en tales objetos, que ofrecían además protección contra una diversidad de males tales como sequías, enfermedades o plagas. Los restos sagrados (desde el cuerpo completo de un santo o una santa hasta un fragmento de sus huesos o ropas, o incluso algo que él o ella hubiera tocado) se contaban entre las posesiones máspreciadas de un rey o de una iglesia (siendo con frecuencia consideradas más valiosos que el oro y las joyas junto a los cuales las reliquias eran almacenadas en las cámaras de tesoros o «Wunderkammern»). Príncipes y eclesiásticos hacían por tanto lo imposible para apropiarse de cualquier reliquia disponible, incluido robarlas (el tráfico ilegal de reliquias es un capítulo fascinante de su historia).

Ahora bien, si para la realeza la exhibición de las reliquias era un asunto de importancia relativa, para la iglesia esta exhibición resultaba fundamental. Los restos sagrados atraían a los fieles y en torno a su exhibición se organizaban grandes peregrinaciones. Estas ocasionaban, sin embargo, un problema peculiar. Para que la reliquia ejerciera su poder (proteger, curar, conceder un deseo) era necesario que el fiel entrara en algún tipo de contacto con ella. Sin embargo, la constante repetición de dicho contacto (en forma de caricia o de beso) tenía un efecto paradójico: por un lado multiplicaba el poder de la reliquia (cuanta más gente la tocaba, más eran los milagros que esta podía obrar, acrecentando también su fama), pero el roce continuo provocado por esa popularidad podía fácilmente conducir a la degradación física o simbólica del resto sagrado.

En consecuencia, hubo que establecer un sistema de jerarquías y distancias que permitiese hacer compatibles la protección y la exhibición de las reliquias. Así mientras la realeza y los clérigos solían tener acceso irrestricto a las reliquias, los plebeyos tenían que



«Nautilus» (Royal Worcester Porcelain Shell Vase, Inglaterra, 1889). Los restos de nautilus y corales (replicados aquí en porcelana) se acercan por su rareza a lo sagrado. Debido a ello, y al igual que los huevos de avestruz, fueron ocasionalmente utilizados como relicarios.

esperar para verlas y en algunos sitios solo a los hombres se les permitía acercarse a los altares en que estas se encontraban. La dificultad y lo infrecuente del acceso a las reliquias contribuyeron a elevar su categoría: limitada su exhibición a ocasiones concretas tales como las fiestas religiosas, los devotos se veían a menudo obligados a emprender largas y arduas peregrinaciones para aprovechar tan raras ocasiones.

Aún más, el uso y deterioro de las reliquias a consecuencia de su manipulación, obligó a protegerlas del contacto directo, por lo cual eran a menudo colocadas en bellos y elaborados relicarios, algunos de oro, otros de materias orgánicas como los huevos de avestruz. En este último caso se creaba un efecto de «doble reliquia», ya que dichos huevos, así como los corales u otros recipientes de

origen animal en que las reliquias eran dispuestas, pueden ser en sí mismos considerados reliquias en el sentido literal de residuos orgánicos (el término reliquia deriva del latín *reliquia*, *-ae* : sobra, resto, cosa perdida o abandonada). Así, las reliquias se atesoraban entre sí, multiplicando el efecto de «maravilla» que tales objetos provocaban.

El efecto de doble reliquia se reproducía asimismo en sentido figurado, ya que, en tanto residuos de una realidad sagrada, los relicarios la representan de manera alegórica. En vez de actuar a través del reemplazo conceptual de un objeto (como ocurre con el símbolo) la alegoría lo hace a través de su materialidad degradada o de un fragmento del mismo, estableciendo así una puesta en escena narrativa. Los fósiles son un buen ejemplo de dicha escenificación alegórica, pues en su calidad de restos petrificados han inspirado a través de los tiempos un sinfín de historias míticas y científicas.

La diferencia entre símbolo y alegoría se aclara si comparamos las representaciones de la Santa Cruz con sus reliquias, reales o ficticias. En tanto reproducción, la Cruz funciona simbólicamente, representando el martirio de Jesucristo y, en general, la institución cristiana. Sus componentes materiales (la madera, los clavos, etc.) son irrelevantes, pues lo que importa es la trascendencia conceptual del objeto: lo que la Cruz significa, no lo que es. Todo lo contrario ocurre con los fragmentos de la Cruz: estos supuestos restos –ya no representaciones– del objeto original basan su importancia en su presencia material, así como en el contacto físico que se establece con ellos. Estos últimos funcionan de manera testimonial, en tanto continuidad de la experiencia de la cual formaron parte. De ahí que mientras los espectadores se contentan simplemente con mirar una representación de la Cruz, las reliquias de esta proporcionan un tipo de comunión percibida como más directa.

Tuve la oportunidad de presenciar este tipo de comunión sagrada en la exhibición anual de las reliquias conservadas en la ca-

tedral de Notre Dame de París desde principios del siglo XIX. Una vez al año, los sacerdotes de la catedral exponen un fragmento de la Cruz, uno de sus clavos y la corona de espinas (sin las espinas, pues estas se encuentran dispersas por todo el planeta) a una pequeña pero ininterrumpida fila de fieles que acuden a lo largo del día para ver y besar las reliquias durante unos pocos segundos. Protegidas en cajas de vidrio, las reliquias son presentadas por los sacerdotes, que, orgullosos portadores de tan extraño tesoro, limpian respetuosamente después de cada beso las superficies vítreas.

Esto nos remite al asunto del cristal y su pariente pobre, el vidrio, utilizados con frecuencia para cubrir las reliquias, convirtiéndose así en la superficie que se acaricia o se besa. Semejante mediación no altera la relación entre el fiel y el resto sagrado, puesto que, siguiendo la lógica del contagio, el relicario funciona como prolongación de la reliquia. Es más, el cristal o vidrio añade una capa fundamental, pues su transparencia permite la visión directa de la reliquia a la vez que desempeña el papel de escudo aurático, protegiendo la integridad física de la reliquia al tiempo que aumenta su excepcionalidad –es decir, estableciendo simultáneamente el acceso y la distancia respecto al objeto sagrado.

Tal combinación de proximidad y distancia es lo que constituye el aura, emanación real o imaginaria del cuerpo o del objeto en cuestión. Lejos de ser un reflejo, el aura es una atmósfera intrínseca, una fuerza o energía de una pureza diáfana e intangible. En algunos sistemas religiosos, como el cristiano, el aura se extiende a los cuerpos u objetos santificados, siendo representada en forma de aureola: el círculo de luz dorada o plateada que rodea las cabezas de las figuras sagradas, semejante. Así, el aura dota metafóricamente de un significado específico –la santidad– todo lo que toca, estableciendo en torno a ello una periferia sagrada. Término griego que significaba originalmente aire, viento, luz, calor y eco, el aura es un fenómeno impalpable y difuso, cuyo poder se sugiere vi-

sualmente por la intensidad de su resplandor, razón por la cual los relicarios (en su doble función de recipientes y difusores auráticos) se fabrican a menudo con oro, plata y joyas.

El uso de vidrio en los relicarios, especialmente después de la reinención del vidrio claro e incoloro en la Venecia del siglo XVI, resulta por tanto de lo más apropiado. Transparente y luminoso, el vidrio permite la ampliación del campo aurático al exhibir el resplandor de la santidad: asimismo envuelve los objetos de modo que estos queden visualmente próximos al espectador, a la vez que los mantiene físicamente aparte del mismo. Gracias al vidrio, el contacto con las reliquias se desplazó aún más de lo directo a lo indirecto, de las reliquias a sus recipientes, y del tacto a la vista. Se puede decir que con el vidrio surgió una nueva manera de mirar, en la cual la imaginación tenía que buscar equivalencias, a través de indicios visuales, de las cualidades táctiles que hasta entonces habían ofrecido los objetos devocionales. Suele afirmarse que la visión estética moderna comienza con el Renacimiento, debido al descubrimiento de la perspectiva, pero es posible que esta visión tridimensional se haya desarrollado en parte como sustituto del tacto. Ese nuevo contacto figurativo o metafórico, que no se da a través del cuerpo, sino de la inteligencia y la imaginación, estaba ya presente en el Imperio romano de Oriente con el culto a las imágenes en Bizancio (y la subsiguiente rebelión iconoclasta), que había comenzado a reemplazar, o al menos a poner en cuestión, el primado de las reliquias en el siglo VIII.

El aura en la historia natural

La historia de los modos de exhibición en Occidente, que nos conduce de los relicarios medievales a los museos contemporáneos, permite seguir ese cambio gradual del contacto táctil al ocular. Du-

rante la febril acumulación de objetos naturales y artificiales que se produjo en Europa durante los siglos XVI y XVII, el fervor inspirado por las reliquias se extendió a todo tipo de rarezas naturales y manufacturadas. Almacenadas y expuestas en las llamadas cámaras de maravillas (las famosas *Wunderkammern*), estas magníficas colecciones eran accesibles a un público exclusivamente compuesto de nobles, clérigos y eruditos. Aun cuando la mayoría de los estudios actuales destaca las cualidades microcósmicas de dichas cámaras –por el intento de representar, a través de sus fragmentos, el universo entero, una aspiración típica del Renacimiento– lo que resulta más interesante es la emoción subyacente que las organiza, ese sentimiento de maravilla, explícito en el nombre con que se las conoce, que la futuras generaciones, incluida la nuestra, habrían de desechar como algo infantil y superficial.

La fascinación que llevó a los coleccionistas de «sangre azul», a los aristócratas, y posteriormente a los profesionales liberales y a los burgueses, a acumular objetos extraordinarios podría ser interpretada también como una manifestación desplazada del sagrado sobrecogimiento o asombro con que las reliquias se contemplaban. Y ello no solo debido al contagio aurático entre reliquias, artefactos extraordinarios y rarezas naturales (dispuestos unos junto a otros en los altares de las iglesias, y luego en las cámaras reales), sino porque la característica común a todos esos objetos era precisamente el hecho de ser percibidos como partícipes de una cierta trascendencia, entendida como la supuesta capacidad de sobrepasar su materialidad.

En la Edad Media y el primer Renacimiento esa trascendencia estuvo inevitablemente asociada a la divinidad. La teología agustiniana declaró que todos los acontecimientos y todas las cosas eran producto de la voluntad divina. Cualquier desviación de lo ordinario –lo inusual, lo bizarro o lo incomprensible– entraba así según esta metafísica en el terreno de lo milagroso (*miracolum* original-

mente significaba maravilla, como indica la literatura sobre el tema). En consecuencia, tanto la complejidad del coral (cuyas formas, color y textura intriguaron durante siglos) como la de una miniatura (cuyo detalle infinito parecía igual de extraordinario) se veían como reflejos de una divinidad que, según los casos, se manifestaba en la acción de la naturaleza o en las habilidades humanas. Lo natural y lo artificial quedaban así equiparados por ser ambos producto de una misma voluntad.

Esa voluntad divina se enfrentó a serios desafíos a medida que la cultura occidental desarrollaba una visión más antropocéntrica del mundo, proceso que culminaría con la Ilustración en el siglo XVIII. Durante los siglos XVI y XVII, los *naturalia* y *artificialia* (objetos naturales y artificiales: reliquias, cuernos y conchas, o bien monedas, pinturas y esculturas) disfrutaron de una relativa autonomía en su calidad de maravillas. Dicha categoría les permitió liberarse de las restricciones impuestas por la teología, sin perder por ello las cualidades trascendentes o supramundanas que les otorgaba su condición de cosas únicas o raras. Una vez eximidas de la lógica divina, las rarezas se mercantizaron progresivamente como objetos que denotaban lo extraordinario del universo. Su posesión, al igual que el contacto directo con las reliquias, proporcionaba un modo de participar de las maravillas del mismo. La posesión dio paso a la exposición, con las cámaras de maravillas convertidas en escenarios donde los visitantes, ayudados por el sinfín de elementos visuales en ellas reinantes, podían volar en alas de su imaginación.

No obstante, a medida que la materia orgánica iba siendo sometida a estudio y clasificación por parte de los médicos y boticarios de la época, comenzó a establecerse una diferenciación gradual entre lo natural y lo artificial. Poco a poco, la naturaleza fue cediendo sus secretos a una ciencia incipiente que terminaría aniquilando el misterio de las maravillas. Creo que fue a través de este proceso como se produjo una segregación fundamental en relación con el tacto, pues

el estudio de los objetos naturales los desveló literalmente, despojándolos del aura de rareza en que se había basado gran parte de su interés y de su encanto. Así, mientras que el contacto directo había supuesto un privilegio de posesión y de placer, la manipulación precientífica de objetos naturales parecería indicar que la naturaleza estaba perdiendo sus atributos divinos y/o maravillosos. En su afán de conocimiento, a la erudición no le bastaba con (ad)mirar la naturaleza, sino que procedía a estudiarla y diseccionarla, desechando cuanto percibía como irrelevante. Ya en el siglo XVIII, mientras las grandes colecciones eran desmanteladas y en algunos casos reconvertidas en gabinetes de curiosidades o en repositorios de historia natural, la avidez del público por poner sus manos sobre los otrora distantes *naturalia*, obligó a instituciones como el concurrido «Cabinet du Roi» del Jardin des Plantes parisino a contratar a vigilantes que protegiesen los restos orgánicos del deseo popular de tocarlos.

Paradójicamente, la naturaleza misma se convirtió en una doble reliquia: las materias orgánicas de las viejas colecciones no eran solo los restos de criaturas mortales, eran también –y esto tenía aún más importancia– los restos de una visión cada vez menos sostenible del mundo. Fósiles, corales, animales disecados, huesos y plumas permitían al público aproximarse a una naturaleza crecientemente domesticada, así como acceder a un mundo místico en vías de desaparición. Esta complacencia fetichista en los objetos naturales podría explicar la moda de coleccionar conchas, helechos, pájaros y mariposas disecados que arrasó en la Europa del siglo XIX, versión popular y generalizada del coleccionismo elitista del Renacimiento.

Es como si el aura de singularidad que dominaba en las primeras colecciones, un aura constituida por la sacralidad o la rareza, hubiera sido reemplazada por el aura de una naturaleza trascendente. Que esto ocurriera justo cuando la naturaleza, desmitificada por la ciencia, sufría además los efectos brutales de la indus-

trialización, no es una simple coincidencia. En *The Artificial Kingdom* (Nueva York: Pantheon, 1998; *El reino artificial*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008), propuse que la emergencia del aura (o mejor dicho, su atribución cultural) solo es posible cuando un objeto o criatura está amenazado de muerte, algo similar a lo que ocurre con las estelas luminosas de los cometas, testimonios de su desintegración. Al igual que las reliquias, el aura actúa alegóricamente como un aspecto residual del objeto al que dota de valor: la singularidad de este último es puesta de relieve por su inminente declive o cese de circulación. Esta es la razón de que el contacto directo con los objetos auráticos, que había venido desplazándose lentamente de lo táctil a lo ocular, viviese en el siglo XIX una especie de retorno, esta vez de la mano de una naturaleza reificada bajo la forma de «historia natural.» Habiendo perdido su carácter de divinidad o maravilla, la naturaleza lo recupera de manera más distanciada, más en segundo grado, a medida que la cultura toma conciencia de cómo se ha empobrecido su relación con lo natural.

Totalmente diferente fue la historia de la exposición de *artificialia* (artefactos, objetos manufacturados), que durante un tiempo habían coexistido felizmente con los objetos naturales. Aunque en ciertos momentos su valor fue inferior o igual al de los *naturalia*, y unos y otros aún podían verse mezclados en los gabinetes de curiosidades de finales del siglo XVIII, los objetos artísticos se independizaron pronto de las colecciones de historia natural, pasando a exponerse de forma autónoma en las colecciones privadas que más tarde se convertirían en museos de arte. Mientras que las colecciones de historia natural, debido al interés que tenían para los estudiosos y a su valor de curiosidad en general, fueron sumamente populares y disfrutaron de un acceso relativamente libre, el circuito de las colecciones de arte siguió siendo más bien restringido (aunque no totalmente cerrado, como atestiguan los *tours* de arte europeo típicos del siglo XIX). Tal exclusividad realizaba el valor de los objetos

artísticos, asociado a la calidad del trabajo artesanal empleado en su producción por encima de su interés como curiosidades.

Esta distinción entre curiosidades y arte es fundamental, puesto que la caída en desgracia de los *naturalia* fue consecuencia directa de la pérdida de singularidad que entrañaban los nuevos sistemas de clasificación al poner el acento en lo común, en lo universal, más que en lo excepcional. En contraste con la importancia concedida anteriormente a lo extraordinario, los siglos XIX y XX desarrollaron una noción de singularidad estrechamente relacionada con las ideas de originalidad y autenticidad. Tales conceptos eran una respuesta al fenómeno de la producción industrial (consecuencia a su vez de la racionalización científica) y por tanto habían sido ignorados e irrelevantes hasta entonces para la apreciación clásica del arte y de sus parientes cercanos, las maravillas.

La singularidad moderna supone ser único tanto en el aspecto material como en el ontológico. En el terreno artístico, la autoridad disminuida, pero aún subyacente, de una naturaleza teologizada, es reproducida antropomórficamente bajo la novedosa versión del «genio» artístico. Imbuido de originalidad, ese genio llega a encarnar una forma de paternidad cuasi divina, siendo así que el término «original» remite a la capacidad de dar origen, vida, y que tal seminalidad suele ser asociada, en la teoría y en la práctica, al género masculino. El genio moderno desplaza así las producciones naturales ordinarias a un lugar secundario, compitiendo simultáneamente con la reproducción mecánica, al crear objetos cuyo principal valor reside en una autenticidad anclada en la naturaleza, si bien ahora se trata de la naturaleza humana. La originalidad se convierte así en la sacralidad moderna de una producción no mecánica, «hecha a mano» (especialmente en artes «amenazadas» como la pintura y la literatura), que ofrece una respuesta metafísica a una cultura cada vez más tecnológica.

Tecnología y diferencia

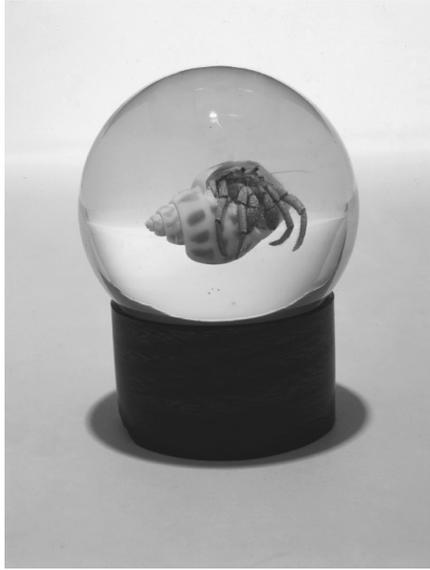
Enfrentados a la tecnología, los objetos de arte recuperan su antigua condición divina de iconos religiosos o relicarios como depositarios de un significado trascendente; este adquiere aún más importancia en el contexto de la producción industrial, ya que tales objetos están bendecidos por el aura de la autenticidad pre-industrial. Este aura fue propuesto y teorizado por el filósofo Walter Benjamin, quien le otorgó a lo que hasta entonces había sido un término de uso restringido (limitado al campo de las representaciones religiosas y astronómicas) una vasta resonancia cultural. En manos de Benjamin, el aura se convierte en una potente metáfora de los atributos metafísicos. Entendido como una proyección social del valor, el concepto benjaminiano de aura puede aplicarse a fenómenos culturales diversos y ser, como intento hacer aquí, históricamente contextualizado.

En su análisis del cine y la fotografía, Benjamin explica cómo actúa el aura, proponiendo que la reproducción mecánica, con su multiplicación de copias, puede devaluar y hasta destruir el carácter único de un original. Para Benjamin, sin embargo, la pérdida del aura del original (aura asociado al trabajo manual y al valor de uso en tanto garantes de una autenticidad trascendente) se compensa con la aparición de un nuevo tipo de sensibilidad, la cual vendría acompañada de su correspondiente potencial revolucionario. La máquina agudiza la percepción humana: la velocidad de la cámara, por ejemplo, vuelve visible el «inconsciente óptico», exponiendo detalles minúsculos, imperceptibles a simple vista, de movimiento en el tiempo y el espacio, como en el caso de las fotos del inglés Eadweard Muybridge animales que corren o saltan.

La teoría benjaminiana del inconsciente óptico atribuye a la nueva percepción tecnológica cualidades táctiles y sensoriales que recuerdan, aun siendo distintas a ellas, las caricias visuales que se

concedían a las reliquias y los *naturalia*. Para Benjamin, el inconsciente óptico es producto de la industrialización y de la cultura que esta engendra, y se manifiesta en nuestra distraída percepción de la arquitectura, las vallas publicitarias y las multitudes. Oponiendo la distracción moderna a la contemplación tradicional, defiende que la velocidad y la fragmentación tecnológicas (el montaje cinematográfico, por ejemplo) ocasionan impactos físicos que moldean nuestra percepción y, por medio de la repetición, acaban volviéndose parte de nosotros. Benjamin considera este moldeado sensorial que hacen posible la distracción y el hábito como algo táctil, atribuyendo a la tecnología moderna una función interventora que podría compararse a la propuesta aristotélica del tacto como intermediario entre sujeto y objeto. La distinción entre estos dos tipos de mediación (los descritos por Aristóteles y Benjamin respectivamente) permite entender la transformación del tacto pre-industrial en tacto post-industrial.

El principio más importante de la teoría aristotélica del tacto (para Aristóteles el sentido por excelencia, hasta el punto de incluir a todos los demás, que él consideraba modos alternativos de tactividad) es que a través de este sentido los seres son capaces de relacionarse con el mundo en cuanto realidad diferente de sí mismos. El tacto actúa a través de la distinción: por él percibimos lo que es diferente de nosotros, no lo que es igual. La temperatura y la humedad, por ejemplo, se sienten solo cuando son más altas o más bajas que las propias. Para Aristóteles no existe *a priori* una continuidad entre los seres y el mundo; esta hay que crearla a través de la experiencia activa de tocar. Dicha experiencia determina la heterogeneidad de sujeto y objeto. Aristóteles reafirma este tipo de diferencia al declarar que aun cuando el tacto es directo e inmediato, siempre existe algo (aunque se trate de algo tan imperceptible como una fina capa de aire) que separa al sujeto del objeto. Esta separación convierte el contacto en mera aproximación, suspensión



«Rodney». Cangrejo ermitaño suspendido en resina. Este producto «educativo» de los años 1970 es resultado del encuentro entre naturaleza e industrialización. A medida que nuestra relación con la naturaleza se distancia y mediatiza, esta se convierte en adorno, verdadera «naturaleza muerta».

temporal de una distancia sin la cual sería imposible pautar la diferencia. Como si la identidad solo pudiera articularse en la percepción de la diversidad, gracias a la interacción con el mundo exterior. Más aún: sin ese movimiento hacia afuera, las criaturas se perderían dentro de sí mismas o morirían, pues no sentirían absolutamente nada.

A los fines de este ensayo, lo más fascinante del concepto aristotélico de alteridad es la importancia asignada a la distancia como elemento constitutivo, paradójicamente más activo a medida que disminuye. El tacto es una manera de alcanzar a un otro cuya realidad percibimos parcialmente antes de regresar a (y, de paso, confirmar)

nuestro propio ser. Podría decirse, en consecuencia, que la tactilidad aristotélica se asemeja a la combinación de proximidad y distancia característica del aura. En esta, la ilusión de proximidad subraya la distancia que separa al sujeto del objeto, a la vez que solo a través de la mediación del aura (su «materialización» de una cualidad intangible) puede el objeto cargarse de significación sagrada.

La percepción sensorial de los objetos auráticos es, sin embargo, distinta de aquella que se da entre los seres, principalmente porque los objetos auráticos ya no están culturalmente vivos, es decir, en circulación. En este sentido, el aura es el esplendor perdido de las cosas muertas, un esplendor que las envuelve como una piel en sentido figurado, permitiendo que la parte mítica del objeto reviva al ser este interpelado mediante el tacto. Desde este punto de vista, el aura puede entenderse en toda la complejidad de su relación con el tiempo y el espacio. Espacialmente, el aura permite acceder al objeto a través del halo, esa distancia que lo separa, como una fina capa de aire, de los otros objetos y seres. Temporalmente, el aura actúa como un puente entre la vida y la muerte, permitiendo la resurrección del objeto en un presente donde de otra manera no tendría cabida.

Si bien esta recuperación aurática es válida para las reliquias, los restos orgánicos y los objetos pre-industriales, todos ellos investidos de aura (sea esta benjaminiana o sagrada, como aquí hemos visto), la capacidad de la tecnología contemporánea para integrarse en el cuerpo humano (algo semejante al impacto físico que según Benjamin producen el cine y la vida urbana) crea un nuevo dilema. Este desplazamiento post-industrial de las fronteras entre lo exterior y lo interior puede apreciarse en el uso creciente de materiales reflectantes y transparentes, en la gradual privatización del espacio social (e, inversamente, en la vigilancia y control a que es sometido lo personal), así como en el espacio virtual inaugurado por la telecomunicación. En este último flotamos literalmente en

un universo intangible despojado de cualquier indicador temporal o espacial, con las pantallas de las computadoras actuando como ventanas de un inconsciente colectivo. Dado lo ubicuo y volátil de la red electrónica, la subjetividad ya no está determinada por las referencias materiales de cuerpos o lugares, sino por gestos anónimos en un medio evanescente.

Esta fluidez abre el camino a la constitución de nuevas subjetividades, menos restringidas por categorías esencialistas como la nacionalidad o el origen. Pero la gradual desaparición de lo físico –o más bien, la disminución de la importancia atribuida a la presencia material y a sus huellas– tiene implicaciones más radicales, puesto que no solo reconfigura los parámetros de la experiencia, sino que pone en jaque la idea misma de identidad. Si el ser se determina en relación con un otro diferente, separado, y nuestra inmersión intelectual o física en la tecnología (aun siendo parcial) desdibuja distinciones del tipo humano/mecánico, sujeto/objeto y personal/colectivo, la tecnología ha de incidir necesariamente en nuestra capacidad de segregar un ser diferenciado. Culminación de un proceso de racionalización que abarca casi quinientos años, la tecnología no solo ha liberado el cuerpo (reduciendo la importancia del contacto físico y sustituyendo el trabajo manual por el de las máquinas), sino que lo ha reconstruido de modo que pueda funcionar de la manera más inmaterial –o mejor, más inorgánica– posible. Como Benjamin supo prever con claridad, la tecnología se ha convertido en un mediador indiferenciado entre los seres humanos y el mundo que los rodea. Esta cualidad determina la experiencia humana tornándola contingente (dependiente del aparato tecnológico), hasta el punto de que la idea misma de naturaleza humana, y de todo lo que la acompaña (por ejemplo, las sensaciones), se vuelve obsoleta.

La representación alegórica que predominó en la devoción medieval por las reliquias y luego en las cámaras de maravillas del Re-

nacimiento sufre así con la modernidad tecnológica un desgaste total. La emoción y la apreciación estéticas están dadas aquí por un acercamiento simbólico (es decir, básicamente intelectual) a una trascendencia que ha dejado de estar asociada a lo espiritual, lo divino o lo extraordinario, y es entendida más bien como una manera de superar las limitaciones materiales, especialmente la mortalidad. Este acercamiento determina la exhibición y el consumo de arte en los siglos XIX y XX, toda vez que la cultura moderna es por definición una cultura racional, donde la mente domina sobre el cuerpo y los sentidos.

No ha de sorprender, pues, que en las últimas tres décadas se haya dado un retorno a las sensaciones «directas» del mundo pre-industrial. Estas pueden apreciarse en las «prácticas del dolor» de los rituales sado-masoquistas, así mismo en el tatuaje y las perforaciones corporales neo-primitivos, los cuales integran –y pervierten, subvirtiéndolos– los temas y técnicas tecnológicos, tanto en lo que hace a vestimenta, accesorios e iconos, como en el anonimato ritualista y los placeres performativos/voyeuristas de las sesiones filmadas. Este retorno a lo táctil se da también a escala más popular en las formas de *trance dancing*, donde se llega a un contacto colectivo y anónimo gracias a un sonido tecnológico que, entre otras cosas, duplica los latidos del corazón, induciendo estados psíquico/físicos alterados.

Igualmente, se observa hoy en día una creciente circulación de reliquias sagradas, las cuales han encontrado una nueva visibilidad en Internet, así como de reliquias de una naturaleza ya casi mítica (fósiles, huesos, cristales) que se venden en tiendas dedicadas a la reificación de una realidad orgánica cada vez más ajena. Todo lo cual se ve acompañado por una renovación de los museos de historia natural (el American Museum of Natural History de Nueva York o la Galerie de l'Évolution del Muséum d'Histoire Naturelle de París, entre otros), que intenta aumentar la proximidad y el contacto físico del público con los objetos expuestos.

Estos fenómenos culturales parecerían indicar que, en la medida en que nos alejamos de la corporeidad que fundamenta nuestra constitución como criaturas humanas, el cuerpo corre el riesgo de convertirse en la reliquia de una experiencia perdida, solo que ahora no se trata de la experiencia de una cierta trascendencia, sino de aquella de la materialidad más elemental.

C. O.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles, *De Anima*, Libro II, Capítulo II.
- Benjamin, Walter, «A Short History of Photography,» *Screen* 13 no. 1 (Spring 1972); «From Allegory to Trauerspiel», en *The Origin of German Tragic Drama*, trans. John Osborne, London, New Left Books, 1977; «The Story Teller» and «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», en *Illuminations*, trans. Harry Zohn, New York, Schocken Books, 1969.
- Frazer, James George, «Magic and Religion», and «Sympathetic Magic», en *The Golden Bough*, London, Macmillan, 1900.
- Geary, Patrick J., *Furta Sacra: Thefts of Relics in the Central Middle Ages*, New Haven, Princeton University Press, 1990.
- Impey, Oliver and MacGregor, Arthur, eds., *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, Oxford, Clarendon Press, 1985.
- Luigi, Adalgisa, *Naturalia et mirabilia: Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milan, Gabriele Mazzotta, 1983.
- Pomian, Krysztof, *Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500-1800*, trans. Elizabeth Wiles-Portier, Cambridge, Polity Press, 1990.