

El “aura” en la tragedia griega del *Nacimiento*

HENRY MIRANDA

Pontificia Universidad Católica del Perú

Resumen:

Dentro de los lindes de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin y el *Nacimiento de la tragedia* de Friedrich Nietzsche, este ensayo investigará la intersección entre el concepto de aura y la tragedia griega ática del imaginario nietzscheano. Encontraremos que el aura no puede dar cuenta de la tragedia griega en cuanto esta última, en vez de experimentarse como una lejanía, se vive y describe como una inmersión que, pese a todo, mantiene su valor cultural. El trabajo contestará, primero, qué es el aura; luego, cómo entiende Nietzsche a la tragedia griega; finalmente, abordará el cruce aura-tragedia.

Palabras clave:

Walter Benjamin, Friedrich Nietzsche, aura, tragedia griega, valor cultural.

Abstract:

Within the limits of Walter Benjamin's *The work of art in the age of mechanical reproduction* and Friedrich Nietzsche's *The birth of tragedy*, this essay will investigate the intersection between the concept of aura and the attic greek tragedy as conceived by Nietzsche. We will find that the concept of aura cannot account for the greek tragedy, because, the latter, instead of being experimented as something distant, is lived and described as an immersion, that, despite everything, still keeps its cult value. This work will answer the following - first what is aura; second, how does Nietzsche understand greek tragedy; and finally, what happens in the aura-tragedy crossing.

Keywords:

Walter Benjamin, Friedrich Nietzsche, aura, greek tragedy, cult value.

El propósito de este trabajo es utilizar el concepto de aura de Walter Benjamin tal y como es tratado en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* para aproximarnos a la tragedia griega ática como la entiende Nietzsche en el *Nacimiento de la tragedia*. Con tal fin, contestaré (1) qué es el aura, (2) cómo entiende el joven Nietzsche a la tragedia griega y finalmente (3) qué sucede en la intersección aura-tragedia. Importa nuestra comparación para evaluar, primero, si las aproximaciones estéticas de ambos autores pueden convivir felizmente y, segundo, si ese no es el caso, qué limitaciones encuentra una postura con respecto a la otra. Puntualmente, la tesis que sostendré es que, aún en toda su ambigüedad, el concepto de aura no puede dar cuenta, dentro de sus parámetros, de la tragedia griega que nos pinta Nietzsche. Particularmente, la tragedia griega no se experimenta como una lejanía, sino como una inmersión y, aun así, mantiene plenamente su valor cultural.

§1.

El concepto de aura es de naturaleza escurridiza y nebulosa. Benjamin nos da un par de definiciones en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. La primera es: "(...) el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra" y que "(...) constituye el concepto de su autenticidad", pues solamente "[e]n dicha existencia singular (...) se realizó la historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración" (1989, 20, 21). La obra de arte, entonces, tiene una radical individualidad que no puede ser replicada, pues solo el original implica toda una historia de cambios que solamente dicha obra de arte experimentó. Piénsese, por ejemplo, en alguna pequeña hendidura de una pintura que afecta como percibimos el volumen de la obra. Dicha historia implicada, además, tiene como punto de inicio su "función ritual", "(...) en el que [la obra] tuvo su primer y original valor útil", "(...) primero mágico, luego religioso". En otras palabras, "(...) la unicidad de la obra de arte (...)", i.e. su aura, "(...) se identifica con su ensamblamiento en el contexto de la tradición", en relación al culto (Benjamin 1989, 25, 26). Cuando la obra de arte está enteramente "al servicio del culto", entonces, podemos decir que tiene un valor cultural absoluto, y cuando este se "seculariza", más no necesariamente

se extingue¹, cuando se aleja del ritual, cuando "(...) las ejercitaciones artísticas se emancipan del rezago ritual, aumentan las ocasiones de exhibición de sus productos" (Benjamin 1989, 29), o sea, su valor exhibitivo. Esto se explica porque la utilidad de la obra de arte no es la misma siempre: en unos casos puede servir para adorar a algún Dios, en otros casos para decorar. Parte del proceso de secularización del arte sustituyó el valor cultural absoluto por el de la autenticidad, pero el núcleo no-dicho del asunto se siguió conservando, a saber, su carácter especialísimo, de una autonomía casi romántica; pues tanto el valor cultural como la autenticidad tienen la función de separar a la obra de arte, de crear una distancia y añadir un valor puntual (Benjamin 1989, 26-27; nota al pie 8). Es como si esta autonomía escondiese cierto aspecto fundamental de la descripción o experiencia de la obra de arte, cosa que solo se complejiza en el trasfondo histórico de la misma, pues, con el paso del tiempo, tomemos nuevamente a una pintura como ejemplo, algún color se pudo haber desgastado y la experiencia de dicha obra, su aura, no es idéntica a como era en uno u otro determinado momento anterior o posterior. Vale la pregunta de si es que en cada momento discreto del tiempo el aura de una sola pieza varía inevitablemente, aunque estos cambios pudieran parecer imperceptibles.

La segunda definición tiene cierta continuidad con la primera: aura como "(...) la manifestación irreplicable de una lejanía (por cerca que pueda estar)" o sea, "(...) la formulación del valor cultural de la obra artística en categorías de percepción espacial-temporal" (Benjamin 1989, 24, 26; nota al pie 7). La lejanía de la que se habla tiene que ser entendida con respecto al tiempo y, también, con respecto al significado. El eje sincrónico se ejemplifica bien con nuestra pintura de color gastado —cada experiencia es irreductiblemente única e irreplicable también en sentido estricto, aunque no sé si Benjamin se suscribiría a esto, tal vez por tener aires demasiado románticos. Con el eje

1 Cuando se extingue, Benjamin nos dice: "(...) en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se trastorna la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber, en la política" (1989, 27-28). Aquí se nos plantea un binomio política/ritual al que no deberíamos asentir tranquilamente. Dependiendo de lo que se quiera decir por ritual, podríamos incluir a la política, y entenderla como uno. Solo habría un desplazamiento de Dioses y de prácticas, pero formalmente serían estructuras análogas. En esa medida, el arte, en una función ritual-política, puede tener su utilidad dentro de los marcos del valor cultural.

significativo me refiero a la relación que se tiene con la obra de arte que, en su autenticidad y en su valor cultural, permanece siempre ella diferenciada del público y también de su creador. Se marca, pues, una lejanía cuando los límites están así de bien dispuestos y parecen haber espacios infranqueables, significaciones inconmensurables —“Lo esencialmente lejano es lo inaproximable” (Benjamin 1989, 26; nota al pie 7).

Ahora, hay un gigantesco problema con cómo postula Benjamin esta segunda definición. El aura que hemos venido describiendo la podemos calificar como “(...) el concepto de aura (...) para temas históricos (...)”. Hay otra clase de aura presentada en el texto, a saber, la de “objetos naturales”. El problema está en que esta aura de objetos naturales es definida “(...) como la manifestación irreplicable de una lejanía (...)” (Benjamin 1989, 24), con lo que hay dos caminos: o las obras de arte son objetos naturales o la definición del aura para objetos naturales es trivial porque también sería compartida para los históricos y, por lo tanto, no nos enteramos de cómo es el aura particular de los objetos naturales y cómo se distancia del aura histórica².

Por último, tenemos que preguntarnos realmente por la extensión del concepto de aura. ¿Qué cosas pueden tenerla? Benjamin nos habla de personas, en el caso del actor que hace su performance frente a una cámara, de una “estatua antigua de Venus (...)” y de “(...) una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra el que reposa (...)” (1989, 36, 25, 24), y Schwabsky incluso habla de un aura temporal, de alguna que le pertenezca a una determinada época (2017, 96). ¿Qué emparenta a todos estos ejemplos? Tal vez sea que todos tienen sus respectivas particularidades que los hacen irreductiblemente ellos. Krivak habla del aura como si fuera un concepto ontológico fundamental (2020, 226), y me hace pensar en una equivalencia entre el aura y un principio de individuación a la manera de una *haecceitas* como la de Duns Escoto, por ejemplo. Pero si este fuera el caso, entonces, hasta las copias de los films de cine de una misma película tendrían cada una su propia aura, y esto no puede ser. La irrepetibilidad no

2 Estas conjeturas parecen seguirse aún si admitiésemos que tanto los objetos naturales como las obras de arte tienen aura o incluso valor cultural porque todavía no queda clara la diferencia entre ambos tipos de aura (de haber alguna) dentro de los límites del texto que nos convoca.

parece ser un criterio suficiente porque, en sentido estricto, todo objeto goza de ser idéntico solamente a sí mismo; el valor cultural, por otra parte, solo aplicaría al aura histórica, entonces, nos hace falta algo. Y a ese algo nos podemos aproximar retomando nuestro ejemplo de los films de cine, pues es cualitativamente diferente “[l]a representación de *Fausto* más provinciana y pobretona (...)” que “(...) una película sobre la misma obra (...)”, pues la primera representación, a juicio de Benjamin, tiene una ventaja sobre la película: “[t]oda la sustancia tradicional que nos recuerdan las candilejas (...) resulta inútil en la pantalla” de cine (Benjamin 1989, 22; nota al pie 4). Sin embargo, como se dijo anteriormente, el aura histórica que muestra un valor cultural no se puede extender a los demás objetos auráticos. Sabemos que la representación en vivo y el film de *Fausto* son cualitativamente distintas, pero ¿qué es lo que las separa y además comparten con todo lo demás aurático? Se reitera la pregunta y toda explicación que se me ocurre deviene en metáforas: quiero decir, por ejemplo, que es como si tuviesen personalidades distintas, o los insufla un espíritu muy particular, o tal vez una especie de “emanación circundante” del espíritu humano o de los objetos (Krivak 2020, 226 y Schwabsky 2017, 102). Sugiero que esta inexplicabilidad es parte de la noción misma de aura y no exige dilucidación conceptual, sino *solo* proximidad experiencial³. Al aura nos tenemos que aproximar como si estuviésemos hablando de teología negativa: “(...) the trace-presence of something no longer literally, physically present but nonetheless still shimmering (...)” (Kaufman 2002, 46)⁴.

§2.

La tragedia griega o “[e]l ‘drama’ en sentido estricto está formado por: el diálogo o los personajes (...), los espectadores y el coro” (Hanza 1989, 73).

3 Sin embargo, en *Sobre algunos temas sobre Baudelaire* se ensaya otra aproximación al aura: “to perceive the aura of an object we look at means to invest it with the ability to look at us in return” (Benjamin en Conty 2013, 475). El aura aquí ilustraría una teoría de la proyección de la consciencia hacia el mundo no-humano. Esta proyección no es una decisión tomada conscientemente (Conty 2013, 475). Esta discusión, sin embargo, se extiende más allá de los límites de este trabajo.

4 Traducción propia: “el rastro de presencia de algo que ya no está ni literal ni físicamente presente, y que, sin embargo, aun resplandece (...)”.

Tiene como origen, y por lo tanto como lo más fundamental, al coro de sátiros del ditirambo dionisiaco que consistía en un grupo de adoradores de Dionisio que, en su éxtasis, se veían a sí mismos como criaturas míticas sirvientes del Dios (Silk y Stern 1984, 69). El coro trágico "(...) es la imitación artística de ese fenómeno natural⁵ (...) (Nietzsche 2004, 84 [KSA 1, 59]).

El rol del coro, por otro lado, es el de "(...) comunicar a una masa entera ese don artístico de verse rodeado por semejante muchedumbre de espíritus [imágenes] con la que ella se sabe íntimamente unida", el coro le comunica una "(...) visión que es en su totalidad una apariencia onírica (...) y la codifica en "(...) el simbolismo total del baile, de la música y de la palabra" pero como "(...) objetivación de un estado dionisiaco (...) " que representa el diluir de lo individuado y la unión "(...) con el ser primordial (...) " (Nietzsche 2004, 86-88 [KSA 1, 61- 63]). A partir de la música se obtenían esas manifestaciones apolíneas, esas visiones de Dionisio mismo, y, con el drama, con el que tal vez nosotros estemos más familiarizados, se introdujo un actor enmascarado que representara a Dionisio. Con dicha introducción, el coro tuvo como finalidad transfigurar lo que el público debería ver: no a un actor, sino a lo que este representaba (Silk y Stern 1984, 70).

§3.

Cuando nos preguntamos por el aura de la tragedia griega (ática), ¿nos referimos a la tragedia en general? O tal vez ¿a algunas particulares? Y, asimismo, ¿tendrían un aura diferente las distintas puestas en escena de una misma tragedia? La discusión nietzscheana no llega al nivel de especificidad

5 Por "fenómeno natural", Nietzsche se refiere al estado de autopercepción que tenían los seguidores de Dionisio de verse a sí mismos como "(...) genios naturales renovados, como sátiros" (Nietzsche 2004, 84 [KSA 1, 59]). La figura del sátiro, añadamos, es de especial importancia porque representa el estado del ser humano más primordial, previo a "(...) los cerrojos de la cultura" que posteriormente lo constriñen. Este estado, además, implica las "(...) emociones más altas y fuertes (...): he de ahí los gritos, el entusiasmo y la efusividad que, en el coro, se transforman artísticamente en cantos (aquí, Nietzsche sigue a Schiller con que el coro "(...) refleja la existencia de una manera más veraz, más real, más completa (...) " en su desposesión y su canto). Sin los prejuicios de la cultura, el sátiro goza de una proximidad genuina y verdadera de "(...) los trazos grandiosos de la naturaleza, no atrofiados ni cubiertos por velo alguno (...) " (Nietzsche 2004, 82, 83 [KSA 1, 58]).

de la última pregunta (Silk y Stern 1984, 265), pero sí podríamos esbozar la experiencia estética, el aquí y el ahora de las tragedias en general. Sin embargo, algo fastidia, y es que “la tragedia en general” es algo abstracto que más bien reúne las características de los eventos particulares de los que sí podemos aseverar que poseen un aura. Aun así, nuestra empresa sobrevive por dos razones. Primero, porque todas las tragedias tienen un mismo referente, según Nietzsche, a saber, Dionisio como el héroe trágico (Burnham y Jesinhausen 2010, 86). Y segundo, porque en su particularidad la tragedia griega es evidentemente distinta de otros tipos de arte como la poesía épica, la escultura, etc. En esa medida, posee una particularidad especial que florece cuando se la experimenta.

El núcleo del asunto está en otro lado, sin embargo, y es que aplicando el concepto de aura a la tragedia del imaginativo nietzscheano debemos dar a parar con una característica fundamental, a saber, el valor cultural de la tragedia griega y sus elementos periféricos particulares: el contexto en el que se da, el tipo de público con una determinada sensibilidad, los ritos específicos de la tragedia, la función mágica de la tragedia y la religión olímpica.

Para empezar, el contexto en que las tragedias griegas eran ejecutadas era el festival de Dionisio en Atenas (Silk y Stern 1984, 68), puntualmente, en las Grandes Dionisias (Hanza 1989, 67-68). Más aún, los mitos, mayormente, utilizados en las tragedias provenían de la religión olímpica y su mitología (Silk y Stern 1984, 74).

Por otro lado, la tragedia se corresponde con un tipo de público específico, uno “(...) dotado de sentimientos profundos y de una capacidad única para el sufrimiento más delicado y más pesado (...)”, uno que haya “(...) penetrado con su incisiva mirada (...) en la crueldad de la naturaleza (...)” (Nietzsche 2004, 80 [KSA 1, 56]). Y aquí podemos introducir la utilidad ritual de la tragedia, a saber, su función mágico-curativa como un “consuelo metafísico” que enseña que la vida, “(...) pese a toda la mudanza de las apariencias (...), es indestructiblemente poderosa y placentera (...)” (Nietzsche 2004, 79 [KSA 1, 56]). Con todo lo dicho anteriormente, cae, entonces, como anillo al dedo para la tragedia la descripción de un valor cultural absoluto

porque el fenómeno artístico es idéntico a su utilidad ritual dentro de su contexto religioso: está totalmente al "servicio del culto". Sin embargo, el valor cultural no es suficiente para delimitar el aura de la tragedia y hacer notar el "halo de su autonomía" (Benjamin 1989, 32); con ese fin tenemos que dirigirnos a sus efectos.

En la tragedia, gracias al coro, "(...) el Estado y la sociedad y, en general, los abismos que separan a un hombre de otro dejan paso a un prepotente sentimiento de unidad, que retrotrae todas las cosas al corazón de la naturaleza". También deviene "[e]l éxtasis del estado dionisiaco, con su aniquilación de las barreras y límites habituales de la existencia (...) en el que se sumergen todas las vivencias personales del pasado" (Nietzsche 2004, 79, 80 [KSA 1, 56]). Las barreras apolíneas que se aniquilan incluyen todo orden social: "(...) su pasado civil, su posición social⁶ (...)" (Nietzsche 2004, 86 [KSA 1, 61]); así como también la "(...) antítesis entre público y coro: pues lo único que hay es un gran coro sublime de sátiros (...)" (Nietzsche 2004, 84 [KSA 1, 59]); y también la propia noción de un "yo" al identificarse, en la excitación dionisiaca, plenamente con aquello que le es comunicado por el coro dionisiaco, con el sufrimiento del dios que "(...) veía avanzar por el escenario (...)" (Nietzsche 2004, 88 [KSA 1, 64]). Brevemente, se rompe "(...) el sortilegio de la individuación (...)" y se presiente "(...) una unidad restablecida" (Nietzsche 2004, 101 [KSA 1, 73]).

Se puede dar cuenta de que no hay una ninguna lejanía manifestada y que más bien pasa todo lo contrario: los límites son borrados y hay una plena identificación, en el éxtasis dionisiaco, con el fondo de la naturaleza. El público se hace parte de la realización de la obra de arte a través del coro, de la música, y el coro, a su turno, "(...) permite que los espectadores se transformen en visionarios del mundo del escenario (...)", modificando "(...)"

6 Lo que podemos llamar una segunda naturaleza, a saber, aquello impuesto por el ser humano más allá de un proceso totalmente instintivo y natural, es eso lo que se rompe, lo que Nietzsche llama la "mentira civilizada": "(...) —el coro de sátiros— refleja la existencia de una manera más veraz (...) que el hombre civilizado" (Nietzsche 2004, 83 [KSA 1, 58]). A la luz de eso, la imagen del sátiro es un poco más clara porque, en el estado del éxtasis dionisiaco, el ser humano parece retrotraerse, una vez que la mentira de la individuación y la sociedad queda rota, al estado de una primera naturaleza simbolizado por la mitad animal del sátiro, quien vendría a ser el ser humano original pre-socializado.

la percepción de aquello que se muestra en la escena” (Hanza 1989, 64, 75). Parece que el concepto de aura, entonces, que exige una distancia y límites demarcados, no es tan felizmente aplicable a la tragedia griega. Más bien, lo que está más cerca a la descripción del imaginario nietzscheano es la noción de “recogimiento” de Benjamin: “(...) quien se recoge ante una obra de arte, se sumerge en ella; se adentra en esa obra (...)” (1989, 53). Pero, tal vez, la oposición que se tendría que seguir de esto, a saber, entre recogimiento y aura, puede que sea falsa porque incluso el éxtasis dionisiaco, en un nivel experiencial, es un placer estético claramente diferenciable (y por lo tanto determinado) de cualquier otro. La pregunta que se sostiene, empero, es: si tenemos la experiencia de una particularidad muy marcada, pero no hay una satisfacción plena de aquello que implica el aura porque, para empezar, es la descripción de lo que sucede a grandes rasgos en varios aquí y ahora discretos —pues hablamos de la tragedia *en general*—, entonces ¿qué queda? Parece que hemos alcanzado un impasse y parece que, bajo el esquema de Benjamin, la tragedia funciona como un contraejemplo en el que se cumple el valor cultural plenamente, más no marca una lejanía manifestada, y más bien, hace lo diametralmente opuesto. Ambas aproximaciones estéticas, entonces, parecen no ir de la mano simplemente porque no se acercan a sus objetos de estudio de la misma manera. Nietzsche, por ejemplo, tiene que recrear, y especular (Silk y Stern 1984, 263) más allá de evidencia histórica, al grado de alejarse de conjeturas plausibles; también apela mucho a la afinidad experiencial del lector para hacer llegar su mensaje. Benjamin, por otro lado, aborda el problema estético desde los medios de producción artísticos y cómo estos, en un eje histórico y temporal, se modifican y alteran nuestra propia aproximación hacia lo que podríamos considerar arte según la incrementada secularización del valor cultural. El joven Nietzsche diría que Benjamin “(...) pertenece a la comunidad de los hombres socrático-críticos (...)” (2004, 189 [KSA 1, 145]) que sofocan al mito y pierden culturalmente “(...) una sede primordial fija y sagrada (...)” (2004, 190 [KSA 1, 146]) que se admite “(...) por la religión, bajo la sanción del mito y del culto” (2004, 79 [KSA 1, 55]), pero con un correlato metafísico muy real (Silk y Stern 1984, 69).

Finalmente, ¿podemos hablar de un aura en la tragedia griega? Parece ser que no, en cuanto hablemos de la tragedia griega como un fenómeno

abstracto. Lo que propiamente tendría aura ni siquiera serían las obras trágicas individuales, sino las puestas en escena de las mismas que impliquen, en conjunción, tanto la música como el baile y los diálogos. Como una representación así ya no es posible, entonces, se cumple la condición de una lejanía manifestada en la medida en que las diversas puestas en escena de la antigüedad están enterradas en la historia y nuestro acceso a ellas es imposible. Ya es bastante revelador que, junto a Nietzsche, nos tengamos que *imaginar* cómo sucedían.

Desde nuestro punto de vista contemporáneo, las tragedias tendrían algo así como un valor cultural *de dicto*, simplemente académico, en cuanto están extintas y son genuinamente inalcanzables: pues, aunque reconozcamos la plausibilidad de su función y utilidad rituales, no son experimentables de primera mano. Y esa parece ser una gran limitante con respecto al concepto de aura de Benjamin porque es más intuitivo asociarlo con obras artísticas que perduran a lo largo del tiempo como esculturas, pinturas, edificios. Ellas pueden conservar el "halo de su autonomía" por la simple razón de que siguen existiendo, porque su materialidad se lo permite. El caso del aura de las puestas en escena es especialmente delicado porque el trasfondo histórico al que pudiésemos remitirnos se corresponde con las tragedias particulares en un sentido abstracto y no tanto con las puestas en escena en particular —con lo que, en ese nivel, por ejemplo, *Prometeo* sin instanciar tendría aura también.

Por otro lado, sin embargo, dentro del imaginario nietzscheano, y tal como se pintan las cosas a su parecer, para los griegos que experimentaron de primera mano las tragedias en general hay una sensación más bien de inmersión y de identidad con la tragedia. Aun cuando el valor cultural absoluto esté presente, de este no se sigue necesariamente una lejanía.

Finalmente, no podemos hablar de la tragedia sin hablar de lo apolíneo. Y a lo largo del ensayo han aparecido los elementos que caen bajo el símbolo de "lo apolíneo", a saber, los límites sociales, la noción del yo, la religión olímpica, las imágenes oníricas y, en cierta medida, los personajes, la música, el baile y los diálogos. El éxtasis dionisiaco se sirve de todos estos elementos como medios para producir una inmersión al romper (de diversas maneras) los límites que estos nos pudiesen plantear. Ahora, la arteria que, en un

nivel ontológico fundamental, nutre todo este plexo de elementos y que a su vez es sinónimo de “lo apolíneo”, es el principio de individuación (Nietzsche 2004, 44-45 [KSA 1, 28]). Con eso en mente, preguntamos: ¿podría ser el aura un elemento apolíneo de la tragedia? Y en un nivel ontológico fundamental, en cuanto experiencia y obra de arte determinada (en su contenido y por su propia materialidad), lo es. El problema está en que, en cuanto el aura o lo apolíneo sean un principio de individuación (como ya lo abordamos anteriormente en el § 1), podrían ser aplicadas a cualquier cosa. Por ejemplo, a un lapicero: ¿puedo experimentar y relacionarme con ese lapicero? Sí. ¿El lapicero es un objeto determinado e idéntico a sí mismo? Sí. Entonces, se reitera la pregunta por el aura específica de las obras de arte que, con las definiciones de Benjamin, no se contesta satisfactoriamente.

Bibliografía

- Benjamin, Walter, 1989. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En: *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 17-57.
- Burnham, Douglas y Martin Jesinghausen, 2010. *Nietzsche's The Birth of Tragedy: A Reader's Guide*. Londres, Nueva York: Continuum International Publishing Group.
- Conty, Arianne, 2013. They have eyes that they might not see: Walter Benjamin's aura and the optical unconscious. *Literature and Theology* 27 (4), 472-486.
- Hanza, Kathia, 1989. Arte como drama. Nietzsche sobre la tragedia. *Areté* 1 (1), 59-76.
- Kaufman, Robert, 2002. Aura, Still. *October* 99, 45-80.
- Krivak, Marijan, 2020. What is aura? *Phainomena* 29 (112), 221-247.
- Nietzsche, Friedrich, 1980. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, eds. Giorgio Colli y Mazzino Montinari. Múnich, Berlín, Nueva York: Walter de Gruyter. 15 tomos.
- KSA 1, 1988. *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße I-IV. Nachgelassene Schriften*.
- 2004. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial.
- Schwabsky, Barry, 2017. Aura as Medium: Walter Benjamin Reconsidered. *Raritan* 36 (4), 92-105.
- Silk, Michael y Joseph Stern, 1984. *Nietzsche on Tragedy*. Cambridge, Nueva York, Melbourne: Cambridge University Press.