

2012-06-01

Walter Benjamin: una historia desde la fotografía

Andrés Felipe Valdés Martínez

Universidad de La Salle, Bogotá, avaldes04@gmail.com

Follow this and additional works at: <https://ciencia.lasalle.edu.co/lo>

Citación recomendada

Valdés Martínez, Andrés Felipe (2012) "Walter Benjamin: una historia desde la fotografía," *Logos*: No. 21 , Article 2.

Disponible en:

This Artículo de investigación is brought to you for free and open access by Ciencia Unisalle. It has been accepted for inclusion in Logos by an authorized editor of Ciencia Unisalle. For more information, please contact ciencia@lasalle.edu.co.

Walter Benjamin: una historia desde la fotografía*

WALTER BENJAMIN: HISTORY FROM PHOTOGRAPHY

Andrés Felipe Valdés Martínez**

Fecha de recepción: 22 de marzo del 2012

Fecha de aceptación: 14 de junio del 2012

RESUMEN

El trabajo de Walter Benjamin se distingue por los distintos temas que colecciona y expone como fichas de un rompecabezas que no siempre puede lograr la misma imagen. Este texto recoge su trato con el tema particular de la fotografía en un esfuerzo por mostrar la relación que existe entre este y su concepto de historia. Es decir, buscamos el espacio de la fotografía como una fuente que, acorde con la dialéctica benjaminiana, desdoble nuevas formas de contar la historia, de percibirla y estudiarla. Con este propósito, el texto plantea tres momentos: el primero, la consecución de un método, que a partir de un instrumento narrativo privilegia

ABSTRACT

Walter Benjamin's work stands out because of the different topics he collects and presents as pieces of a puzzle that cannot always reach the same image. This paper collects his approach to *photography* in an effort to show the relation between this topic and his concept of *history*. In other words, we are regarding the space of photography as a source able to unbend –according to Benjamin's dialectics– new forms of telling, perceiving and studying history. For this purpose, three key moments are proposed: First, the achievement of a *method* that, through a narrative instrument, privileges the concept *glance* for its develo-

* El siguiente documento hace parte de las investigaciones preliminares del proyecto de tesis para optar al título de Magister en Historia de la Pontificia Universidad Javeriana. Es el producto de la primera aproximación al tema de la "historia desde la fotografía", parte del trabajo de tesis titulado: *La responsabilidad en la historia colombiana. Una mirada en imágenes y conceptos a los procesos de desmovilización y reinserción en las décadas del setenta y ochenta*.

** Profesional en Filosofía y Letras de la Universidad de La Salle. Exdirector de la *Revista Nescio* de estudiantes de la Facultad de Filosofía. Maestrante en Historia de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia. Secretario Rectoría de la Universidad de La Salle. Correo electrónico: avaldes04@gmail.com

el concepto de mirada para su desarrollo; el segundo, la presentación del tema de la fotografía y su caracterización en el pensamiento benjaminiano; y por último, el tercero, la exposición de la relación entre fotografía e historia, en un intento por señalar las posibilidades de la mirada fotográfica para dotar de un sentido histórico las imágenes.

Palabras clave: método, mirada, fotografía, huella, historia.

ment; second, the presentation of the topic *photography* and its characterization in Benjamin's thinking, and finally, the exposition of the relation between *photography* and *history*, in an attempt to point out the possibilities of the photographic glance to provide images with historical sense.

Keywords: Method; glance; photography; trace; history.

Toda época tiene un lado vuelto hacia los sueños, el lado infantil.

Walter Benjamin

INTRODUCCIÓN

Entramos en los terrenos de Benjamin con la objeción y el reclamo transformado en premisa: habría que *olvidar a Benjamin*.¹ Debemos olvidarlo si en la exposición de sus ideas se encuentra la intención de arrojarlo al crisol de lo posmoderno, forjarlo al antojo, acuñarlo y venderlo a las loas teóricas que le cantan al uso de sus ideas como herramientas para enterrar y desenterrar problemáticas filisteas. La dirección debe ser otra. Debemos buscar la prolijidad de la obra desde la obra misma, esto es, buscar los signos *relampagueantes* de un pensamiento que descubre críticamente las fachadas de la sociedad, que la ilumina y brinda una forma de mirarla, de exponerla, de exhibirla y despojarla de sus velos fantasmales. La intención guía de cualquier proyecto relativo a Benjamin debe, para no forzarse al olvido, de proveerse de los ojos para perseguir las huellas de aquello que *ha sido*² en su propio tiempo, esto es, adoptar el juego de su propia metodología rastreando las huellas de su obra en un *aquí* histórico.

¹ La expresión es de Beatriz Sarlo.

² La idea del *haber sido* está ligada al concepto de "imagen dialéctica". En el camino que seguiremos, esta idea marcará la expresión de la fotografía como una imagen que tiene la huella de lo que *ha sido en una época* determinada, y que viene legible para nosotros a través de un rastro explosivo en el tiempo presente.

La estructura del texto propone tres imágenes que se articulan en referencia a una sola: la fotografía y su sentido histórico. Pretendemos así hilar desde una narración inicial toda una imagen que indique en su primera aparición la metodología para leerse a sí misma, por ende, plasmar una primera impresión que vaya revelando tal y como Benjamin lo concibe, una carga histórica que solo se hace legible en un momento particular de su historia. Esta primera imagen será la captura sosegada de un momento. En su segunda forma, esta imagen busca definir su potencial estético a partir del concepto de fotografía y el sentido que le otorga Benjamin como instrumento histórico. La segunda imagen buscará entonces la razón teórica de su posibilidad histórica, esto es, un camino en que se revele la carga histórica de la imagen. La última imagen termina en una fotografía revelada, que se abre para finalizar el trazo de una historia que no se agota en su primera expresión, cuya presencia se “resiste a ser silenciada” (Benjamin, 2008, p. 24), y sobre la que reposa todo el esfuerzo de capturar en una última mirada lo que quiere contar.

LA PRIMERA IMAGEN: EL MÉTODO

El ahora de la cognoscibilidad es el instante del despertar.

Walter Benjamin

LA NARRACIÓN

La idea comienza con la siguiente imagen: “De niños soñábamos sumergirnos en cuadros inmensos, de tierra amarilla y móvil, de madera espesa y caudalosa. Soñábamos con dejarnos llevar por ríos pintados e infinitos y quizá toparnos con las maravillas de un mundo espeso y húmedo. Bajo el techo de la casa, en un cuarto silencioso, solía verse a través de la escasa rendija de la puerta clausurada por un mito, la sombra de un pintor envuelta en una batalla perdida contra el inmenso caudal de luz que provenía del ventanal. Cada cuanto, en las noches, cuando su sombra se cansaba y la luz se rendía, la puerta de esa mitología se abría para mostrar el resultado de la lucha” (figura 1).

Llamó a sus primeros cuadros “escenarios”. Un paisaje de madera, azul y verde, de dureza y movimiento que imitaba el derretir de unas montañas desconocidas e inmensas. Cargándolos como lamentos, posaba sus cuadros en el *living* y entraba con su rostro largo y oscuro a la cocina; café y agua, para luego perderse entre ese olor a óleo y a extranjero que conducía nuevamente a su breve estancia. Nuestra habitación no estaba lejos, y desde allí, cuando la curiosidad de los primeros días fue vencida, pudimos verle pasar sus cuadros infinitas y

rutinarias veces. Pocos terminaron adornando las paredes y muchos la basura. Su voluntad inquebrantable parecía alimentarse del desprecio consuetudinario de sus obras.



Figura 1. *Escenario* (1987), José Manuel Valdés

Nota: acrílico en madera.

Fuente: archivo personal.

Vivíamos la época del pintor. — “Era el año 93, cuando papá llegó con un cargamento de libros atronadores a la casa. Escogimos los que nuestra escasa estética de cómic nos dictó. Desde los de pasta verde y roja de Julio Verne, hasta

los negros y dorados de Borges. Pero nos consagramos, particularmente, a los grandes y amarillos libros de fotografía. Pocas palabras los adornaban, acaso una pequeña biografía del pintor cuya obra fue absorbida como los cascos de los barcos en el mar, de paredes distantes a través de una cámara. Allí conocimos a Manet y a Renoir, a Gauguin y Van Gogh, y fue este último nuestro dilecto por muchos meses (figura 2).



Figura 2. *The Harvest (La cosecha o La llanura de Crau)* (1888)

Nota: Oil on canvas. Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation).

Fuente: National Gallery of Art, Estados Unidos, recuperada de <http://www.nga.gov/exhibitions/gogh/html/realspace/47f.htm>.

Cerca de la ventana de nuestra habitación, entre los anaqueles colgantes que fungían como bibliotecas voladoras, dejamos abierto a la mitad un gran libro amarillo de Van Gogh, exponiendo como una lámpara naranja y azul un cuadro llamado *La llanura de Crau*. Esa fotografía fue la idea que sostuvo insuficientemente la dialéctica entre paisaje y ciudad, cuando la ventana de la habitación nos recordaba la proximidad civilizatoria en el ruido y la multitud. Fue esa fotografía

escasa, limitada y atada a su extraña presencia de pintura, la que consolaba nuestro recuerdo inexistente de un pueblo y un campo añejos en la memoria del abuelo que nunca conocimos, pero que asomaba su presencia en las tertulias de infancia entre papá y el pintor.

Los juegos en la sala, entre los libros babélicos y las cortinas grises, en los ratos dramáticos de los escondites infantiles, veían diluir su euforia cuando la figura hermética e inquietante del pintor cumplía con su circuito ciego de puerta-sala-cocina-puerta. Solo eso nos silenciaba, como si el respeto congelara el tiempo, como si entendiéramos en aquellos momentos una nostalgia futura hacia la figura ya monumental del artista.

Pronto se pintaría el último cuadro. Al amanecer de un domingo, y era domingo, recuerdo, porque ningún otro día nace con la desesperación y angustia con la que nace un domingo, encontramos en vez del libro abierto a la mitad, un pequeño cuadro instalado entre los anaqueles. Sus colores eran espesos, los azules alcanzaban el recuerdo de la fotografía mientras las siluetas mantenían esa distancia estoica de los trabajadores del campo; techos rojizos y la amarillenta pradera tras las enormes ruedas de la carreta abandonada. Una copia o acaso el cuadro mismo. Era imposible para nosotros reconocer alguna diferencia en la sensación que nos dejaba. La llanura de Van Gogh palpitaba plena de su extensa profundidad en nuestra ahora diminuta habitación.

A las pocas semanas los ‘escenarios’ del pintor sucumbieron a una invitación proveniente de México para trasladar allí su cuarto silencioso, su puerta mitológicamente cerrada, y las luchas diarias de su sombra con la luz. No recordamos la despedida. Su partida fue tan sigilosa y súbita como sus escapadas nocturnas a la sala para destruir los cuadros que papá lograba rescatar de la basura. El cuadro de Van Gogh permaneció allí durante mucho tiempo. Después de su partida, la evocación al pueblo de la infancia paterna y al abuelo desconocido se convirtió en un rito incesante cada vez que por accidente poníamos los ojos en él. El cuadro vivificó memorias ajenas en el rústico marco de una nostalgia que seguíamos sin comprender” (figura 3).

EL MÉTODO

Una idea inicial se han procurado establecer a partir de este rudimentario ejemplo de experiencia: el método. Este adquiere para la presente cuestión, el carácter de *mirada*, de proceder estereoscópico, cuya mejor forma aparece sobre la definición de la *dialéctica en suspenso*, esto es, una mirada que penetra en la “profundidad de las sombras históricas” (Benjamin, 2009b, N. 1, 8),³ en la dialéctica de

³ Para el caso del *Libro de los pasajes*, se usará la referencia originalmente empleada por Benjamin al interior de la obra. Para el caso del texto *Sobre el concepto de historia* y el texto *Sobre algunos temas en*

lo que ha sido con el ahora.⁴ Ciertamente el método refiere a un camino, a una forma de mirar, y señala con igual representatividad la discontinuidad, la ruptura y el ataque a la base de la historicidad progresiva, de la gestación histórica inacabable inmersa en la concepción del tiempo moderno.



Figura 3. Copia de *La llanura de Crau* (s. f.)

Nota: copia del pintor José Manuel Valdés.

Fuente: archivo personal.

El modo en que se expresa una época, en un momento particular donde las tensiones del tiempo descargan en lo material significados iluminadores de otros tiempos, de otras historias, es el modo que Benjamin utiliza para despertar de la historia homogénea y vacía aquel “contenido de verdad que libera las ener-

Baudelaire, se referenciará el parágrafo correspondiente (§). En las demás obras la citación habitual son número de página.

⁴ Acotamos de nuevo la idea del *haber sido* como la idea base del concepto de “imagen dialéctica”, concepto que Benjamin define en la obra de los pasajes —a propósito de la dialéctica que queremos referenciar aquí para el método— de la siguiente forma: “en la imagen dialéctica, lo que ha sido de una determinada época es sin embargo a la vez ‘lo que ha sido desde siempre’. Como tal, empero, solo aparece en cada caso a los ojos de una época completamente determinada: a saber, aquella en la que la humanidad, frotándose los ojos, reconoce precisamente la imagen onírica en cuanto tal” (Benjamin, 2009b, N 4,1).

gías revolucionarias” en una imagen (Sarlo, 2006, p. 43). Aquello que salta del cuadro y de la ventana, primero como un vacío infantil y luego como la lectura de una aparición, de una presencia ausente que Benjamin (2008) llamaría “la irreplicable aparición de una lejanía” (p. 40), constituye la aparición misma del significado en la tensión material que recae sobre la pintura y la memoria en ese momento particular: una imagen dialéctica. El narrador de la historia, el cuadro y la pintura final, revelan ya una imagen entre el óleo, la fotografía y el recuerdo. Una imagen suspendida que propicia la búsqueda de un rastro fugaz y extraño, cuya fuerza esta anidada en esa limitada historia que los une.

La estética de la imagen como armonía se rompe, la relación política —para ese momento inconsciente— rompe con la expectativa infantil del atractivo del color en el cuadro de Van Gogh. Solo con el recuerdo de la anécdota nos rebelamos de esa historia “siempre familiar”:

Las construcciones de la historia son comparables a instrucciones militares, que dirigen y acuartelan la verdadera vida. Por el contrario, la anécdota es un levantamiento callejero. La anécdota acerca las cosas en el espacio, permite que entren en nuestra vida. Supone la estricta contraposición a esa historia que exige la “empatía”, que hace de todo algo abstracto (Benjamin, 2009b, I, 2).

El método tiene dos caras: la imagen dialéctica y la ruptura que ella provoca; como la percepción infantil en el cuadro, “la verdadera imagen del pretérito pasa fugazmente” (Benjamin, 2009a, p. 41), pasa sobre nuestros ojos y nos despierta: ¿acaso una realidad diferente? El salto de la imagen dialéctica se realiza enteramente sobre nuestro tiempo, la ilusión de la diferencia, de un tiempo siempre nuevo, se disuelve cuando el hombre se recuerda niño, cuando mira en este caso la pintura y espera de ella mucho más que la simpatía del color. En su infantil condición, el que mira el cuadro revela para nosotros la mirada propia del materialista histórico que Benjamin reclama, aquel que del recuerdo logra el despertar, capturar de la imagen veloz de los sueños, “la imperceptible fracción esencial”⁵ (Cortázar, 2010, p. 228) que permite llegar al pasado. Esto es la estructura misma de la dialéctica del despertar de la que Benjamin nos habla:

⁵ La mención a Cortázar en el presente documento no se encuentra en el terreno del azar o la coincidencia simpática. Tampoco se trata de mostrar una conexión “perdida” entre Benjamin y el escritor. Se trata de indicar un campo en el que ha sido fértil la construcción metodológica tanto literaria como filosófica, que busca rondar el otro lado de las cosas, un lado negativo, un proceder fotográfico que privilegia una “fracción esencial” oculta, una constelación particular que descubre y posibilita la historia, una historia, un cuento. Es decir, una comprensión dialéctica como crítica de las contradicciones que se gestan en algo más allá del brillo de lo conocido.

Recordar y despertar son íntimamente afines. Pues despertar es el giro dialéctico, copernicano, de la rememoración. Es un vuelco dialéctico sumamente complejo del mundo del soñador al mundo del que está despierto [...] El nuevo método dialéctico de la historiografía enseña a discurrir por el pasado en el espíritu con la rapidez e intensidad de los sueños (Benjamin, 2009b, h°, 4).

De allí la condición que dialécticamente conecta los fenómenos del pasado a nuestro espacio: “el verdadero método para hacer presentes⁶ las cosas es plantearlas en nuestro espacio (y no nosotros en el suyo)” (Benjamin, 2009b, I°, 2). Esta, tal vez simple perspectiva, ha ocasionado la mayor cantidad de desconexiones e interpretaciones erróneas del pensamiento de Benjamin. La función alegórica ha sido reemplazada en la crítica académica regular por una lectura mucho más literal. ¿Quién puede de ese modo ver en el cuadro de Klee algo parecido a lo que Benjamin fabrica? La imagen dialéctica, aun cargando la materialidad del objeto, en el que aparece ese instante iluminador, no se afilia a una imagen idéntica y del todo correspondiente con el objeto a modo de espejo. Ya la referencia al sueño habría de darnos una pista respecto a esta disparidad, retrata por ejemplo en la discusión entre Oliveira y Etienne, una imagen literaria de *Rayuela* que, paradójicamente —nada extraño en este ambiente benjaminiano—, da con la tensión entre experiencia e inocencia, entre Klee y Mondrian, entre mirada, actividad y contemplación:

Claro que es eso —dijo Oliveira—. Según vos una tela de Mondrian se basta a sí misma. Ergo, necesita de tu inocencia más que de tu experiencia. Hablo de inocencia edénica, no de estupidez. Fijate que hasta tu metáfora sobre estar desnudo delante del cuadro huele a preadamismo. Paradójicamente Klee es mucho más modesto porque exige la múltiple complicidad del espectador, no se basta a sí mismo. En el fondo Klee es historia, y Mondrian atemporalidad (Cortázar, 2007, p. 60).

Así como fotografía y pintura nos proponen un lugar límite en la historia, entre imagen e identidad, entre lo histórico y el tiempo, la alegoría del ángel de Klee que usa Benjamin refleja la misma complicidad inquieta, entre como dice

⁶ Pablo Oyarzún en su traducción de algunos textos de Benjamin, recogida bajo el título: “Walter Benjamin. La dialéctica en suspenso”, anota el concepto alemán desde el que se traducen las distintas formas en que este dota de fuerza al *pretérito*, es decir, al pasado a partir de la forma en que se hace presente en el ahora; el *traer al presente*, el *hacer presente las cosas*, un concepto a propósito del recuerdo como el mismo Oyarzún ya lo había señalado y que le permite incluso recurrir a traducciones como *presentificación* (Benjamin, 2009b, N. 4,1). El concepto alemán al que hace referencia: *Vergegenwärtigung*, muestra la fuerza de la idea del *presente* en el pensamiento de Benjamin y la versatilidad de sus expresiones, que aparecerán constantemente en este texto.

Oliveira: experiencia e historia, historia y mirada. En efecto, los personajes de Cortázar llegan al punto, el *Angelus Novus* que lee Benjamin, el ángel de Klee, es la muestra de la alegoría en tanto desencuentro, en tanto discontinuidad, en tanto es historia que se lee en lo extraño, no en lo atemporal y abstracto.

Es la alegoría en tanto método, el símbolo de la discontinuidad: “para que un fragmento del pasado sea alcanzado por la actualidad, no puede haber continuidad entre ellos” (Benjamin, 2009b, N. 7, 7). Entonces, la mirada estereoscópica como método, no se encuentra ligada a la valoración plana de las sombras históricas, siquiera a la valoración misma en términos de cercanía. Por el contrario, la discontinuidad de la alegoría, propone sobre aquellas sombras un reconocimiento en tanto identifica el extrañamiento existente entre su lejanía y el presente. Un extrañamiento que en la imagen infantil de la que nos hemos valido, ocurre entre la semejanza y no la igualdad entre la fotografía del cuadro y la copia calurosa, afectiva de este. Es el gesto que ubica Benjamin en el rostro del ángel de Klee, un extrañamiento: “sus ojos están desmesuradamente abiertos, abierta su boca, las alas tendidas” (Benjamin, 2009a, p. 44), o en la bofetada irreal que reemplaza al beso, en la escena que despierta a la durmiente centenaria del cuento.

La imagen dialéctica se llena entonces de esa suspensión vibrante cargada de tiempo pasado. Y a partir de ella hacen explosión como los falansterios que soñara alguna vez Fourier, gracias a la detención súbita sobre “una constelación saturada de tensiones” (Benjamin, 2009a, p. 50) los significados iluminadores de la sociedad sumida en fantasmas; he allí la potencialidad de la alegoría. El método dialéctico del materialista histórico, se ocupa de leer las fuerzas históricas presentes en las cosas de su propio tiempo, y auscultar en las grutas del tiempo pasado las manifestaciones espectrales que se recrean a partir de ellas en lo actual. La historia desde la imagen dialéctica se abre a su pasado de una forma reveladora, única, cuya actualidad logra alcanzar y dominar el escenario de la acción misma en la sociedad; gracias a la comprensión no solo de la superación de los fenómenos históricos, es decir, de su carácter de pasado y olvidado, sino de su suspendida presencia en la ahora.

SEGUNDA IMAGEN: FOTOGRAFÍA

Estoy sentado al borde de la carretera, el conductor cambia la rueda. No me gusta el lugar de donde vengo. No me gusta el lugar adonde voy. ¿Por qué miro el cambio de rueda con impaciencia?

Bertolt Brecht

En las variopintas parcelas de su trabajo, el trato particular con el tema de la fotografía se ha presentado especialmente susceptible al interés. La pregunta elemental por el lugar que el tema de la fotografía ocupa en el panorama de la obra, conduce a un camino único, una perspectiva que levanta la historiografía tradicional sacudiendo el entendimiento de la historia. “¿Por dónde empezar?”, preguntaba Benjamin, a propósito del surrealismo a la cabeza de Breton y a la par, respondiéndose decía: “tropezó por de pronto con las energías revolucionarias que se manifiestan en lo ‘anticuado’, en las primeras construcciones en hierro, en los primeros edificios de fábricas, en las fotos antiguas” (Benjamin, 1967, p. 48). Del mismo modo podríamos hoy referirnos a Benjamin. Ya en su trabajo sobre la *Obra de arte*, su *Pequeña historia de la fotografía*, o el convoluto sobre los pasajes comerciales que abre el trabajo homónimo, Benjamin —quizá con menos azar que el señalado en Breton—, encontró las energías revolucionarias escondidas y, para el caso de la fotografía, cada vez más enterradas en los nacientes y ponientes de la sociedad del siglo XIX.

La experiencia parisina marcaría definitivamente este encuentro de Benjamin con las características futuras de una sociedad dominada por la razón instrumental. Bien lo anotó Arendt (2006) cuando dijo de Benjamin, “que el viaje desde Berlín a París era más un viaje en el tiempo: no de un país a otro sino del siglo XX al siglo XIX” (p. 180). Benjamin cargó al París del Segundo Imperio y lo llevó al ajetreo herido del naciente siglo, leyó e interpretó los signos inasibles de la sociedad del mercado; recorrió las arcadas y las utopías como si una proyección constante le saliera al paso desde la Biblioteca Nacional de París.

De allí, de esos pasajes, de esas calles galería, la última *invención del lujo industrial*; Benjamin capturó las imágenes que se revolvían ocultas en la historia con ese brillo especial del *haber sido*. En su mano, una fotografía. ¿Qué elemento tenía esta ficha opaca y de increíble ascenso que podría iluminar alguna fantasía de la expresión social, y por ello mover al sujeto de la revolución a su inacabable deber mesiánico?

El punto determinante del fenómeno de la fotografía se encuentra tanto en lo que el desarrollo de su técnica implicó para el mundo del arte, como su reproducción para la sociedad industrial. Freund (1946), en su estudio sobre la evolución del retrato fotográfico en Francia del siglo XIX, señaló por primera vez a la fotografía como un fenómeno que amplía las fronteras propias de la discusión artística, llegando a los campos de la transformación social como una característica relevante al interior de su práctica.

Su intención es la de mostrar cómo “este retrato corresponde a un estadio particular de la evolución social: la ascensión de amplias capas de la sociedad hacia una mayor significación política y social” (p. 115). Freund es capaz, a partir de su estudio, de vislumbrar —aunque inocentemente—, desde los fisionotra-

zos⁷ de Quenedey, la caricatura de Maurisset y Daumier, la fotografía de Nadar, y los retratos del mismo Baudelaire y Delacroix; el movimiento de una clase completa de la sociedad a partir del aparentemente sencillo acto de la placa fotográfica (figura 4).



Figura 4. *Daguerreotypomanie* (1840), Maurisset, Théodore

Nota: litografía. [Paris]: Chez Bauger, R. du Croissant 16 [1840] (Imp. d'Aubert & cie)

Fuente: Library of Congress, Estados Unidos. Disponible en <http://www.loc.gov/pictures/item/2002722650/>.

Será el surrealismo con su grito límite de lecturas literarias y artísticas el que propicie el camino de Benjamin bajo el anuncio de *livre à la porte battante*, sujetando él mismo la fotografía y reclamándole la injusta muestra de la miseria

⁷ Siluetas dibujadas, cuyo nombre acaso no será ya un presagio —desde la figura del desdichado de M. de Silhouette—, de las paradójicas evoluciones de la sociedad capitalista. Cuenta Freund —muy a propósito de encontrar imágenes dialécticas en la moda—, que M. de Silhouette, ministro de Finanzas en el siglo XVIII, y ante la agobiante situación económica de Francia, tomó algunas medidas que aunque durante un tiempo, populares, ocasionaron más pobreza y desazón, cayendo en mala gracia con el pueblo. Ante semejante pobreza y la falta de circulación del dinero, la gente empezó a fabricarse trajes ceñidos al cuerpo, obviando bolsillos que de cualquier modo, teniéndolos, estarían vacíos. Así dieron nombre a las vestimentas, agradecidos justamente con la figura que les inspiró la austeridad. Las llamaron *trajes a la Silhouette* (Freund, 1946, p. 21).

futura de la técnica aplicada al comercio. De allí que no se trata simplemente del valor del contenido, esto es, del valor de lo que aparece en el retrato fotográfico.

Ciertamente, la imagen tiene una textura dialéctica propia del juego que configura la mirada, es decir, el método. Sin embargo, la cuestión en este punto, sobre la fotografía, no llega al contenido como imagen dialéctica propiamente,⁸ quedándose por ahora solo con su valor de huella, de muestra. El fenómeno de la fotografía a la mano de su experiencia desmitificadora del aura falsa, aquella que trasmítia la “autonomía irremplazable” de la obra artística por doquier, es el de denunciar la misma maquinaria que la empuja hacia el desvalijamiento de su potencial. La fotografía aquí, y en primer lugar para Benjamin, no penetra en el debate estéril de la autoridad artística y de los reclamos primitivos del espejo, por el contrario, la fotografía aquí es indicio y prueba. Una forma de “leer lo nunca escrito”, es la lectura de la huella visceral de lo que *está siendo*, la lectura “antes del lenguaje, a partir de las vísceras, o de las danzas o de las estrellas” (Benjamin, 2007, p. 216), el matiz del futuro en el pasado que reposa sobre la actualidad. Atget es el ejemplo de esta condición: sus fotografías resaltan el valor de la masa mercantilista como estandarte del progreso, del valor exhibitivo de una sociedad vacía: “no en vano se han comparado las fotografías de Atget con las del lugar de un crimen” (Benjamin, 2008, p. 53). Atget es para Benjamin el *descendiente* del *arúspice*; lee las entrañas —los detalles— de las calles de París y presenta —en el vacío alegórico— los detalles de un futuro de multitudes aún más elusivas.

El surrealismo dota a la fotografía de una inédita fuerza libertaria que transita entre el sueño y la vigilia, en un fenómeno cuyo potencial iluminador alcanza aquello profundamente perturbador y profano, como en un contacto reminiscente que revela lo *contra natura*. Siendo esto de lo que ya nos habló el método con el alejamiento: “A partir de estos logros la fotografía surrealista prepara un saludable extrañamiento del entorno para el hombre. A la mirada políticamente educada le deja libre un campo donde todo lo íntimo desaparece a favor de la iluminación del detalle” (Benjamin, 2008, p. 42) (figura 5).

Si bien Benjamin se aleja de la corriente surrealista,⁹ en tanto ella sigue en ese mundo de sueño y no alcanza lo que sería la realización máxima de su fuerza

⁸ El trato con el “contenido”, es decir, con las formas sociales presentes en las imágenes fotográficas, se examinarán en el apartado “Tercera imagen: propósito de lo histórico en la fotografía”.

⁹ No podemos por ello pasar por alto la crítica que realiza Benjamin a la fotografía surrealista: “a los surrealistas les ha fallado el intento de controlar ‘artísticamente’ la fotografía. Ellos también cayeron en el error de los fotógrafos artistas con su credo filisteo, expresado en el título de la conocida colección de fotos de Renger-Patzsch: *El mundo es bello*. No supieron ver el impacto social de la fotografía y, por tanto, también se les escapó la importancia del texto al pie, que, igual que una mecha, conduce a las chispas críticas hasta el amontonamiento de las imágenes” (Benjamin, 2008, p. 83). Para declinar el mismo error, copiamos a continuación el fragmento del texto de *Autorretrato* de Man Ray (2004, p. 206), que a suerte de nota

en el despertar de la sociedad, sí adopta elementos esenciales de los límites que tal movimiento ha renovado y, en especial, su constante tendencia a crear el malentendido, a reírse, a arrebatarnos la cercanía empática con el mundo. En este sentido, el movimiento surrealista dejó para Benjamin una fuente de alegorías sobre la cual aproximarse a la estética de la naciente modernidad.



Figura 5. *La Marquesa de Casati* (1924), Man Ray

Fuente: disponible en <http://www.banrepcultural.org/man-ray/>

¿Qué forma de esa naciente actitud moderna puede contener esta aproximación cargada de elementos alegóricos, iluminadores, es decir, dialécticos? Si el fascismo grita “*Fiat ars, pereat mundus*”, Benjamin le responde con el giro político de la estética del arte, le responde a las problemáticas del *arte por el arte* y la reproducción técnica con otro grito: *la politización del arte*. Es el arte entonces,

al pie, aparece en la fuente de la cual fue tomada la fotografía: *La Marquesa de Casati*, (1924) Man Ray: “Esa noche, cuando revelé los negativos, todos estaban borrosos. Los deseché y di la sesión por fracasada. Al no tener noticias mías me llamó poco después; cuando le informé que los negativos no valían nada, insistió en ver algunas copias impresas. Por malas que fueran. Revelé un par de copias en las que había cierto remedo de un rostro: una en concreto con tres pares de ojos. Podía haber pasado por una versión surrealista de la Medusa. Y a ella le encantó”.

el medio buscado en “la existencia, secreta y esquiva de un contenido de verdad que produce un saber y está tendido hacia una dimensión práctica” cuyas características expresan una época, leen el tiempo, es por ello que “el arte como escenario privilegiado de este saber lleva las marcas del pasado, la expresión y el dolor; y anuncia el futuro”; una vez más, saltando del *continuum* histórico con toda su actualidad a cuestras, entrevé que “no hay síntesis sino conflicto: la forma de su verdad es la contradicción” (Sarlo, 2006, p. 39).

La problemática del arte y la fotografía gira en torno a su significación, su potencial y su transformación al interior de la sociedad. En estos términos, Benjamin marca la importancia de dejar de lado la tendencia totalizante respecto a las formas estéticas que el mismo arte vincula o desecha en la sociedad. La discusión del *arte por el arte* no solo no es pertinente en el caso de la revolución técnica, sino que es del todo inútil para afrontar dichos cambios. Allí Benjamin se separa del arcaico concepto de tradición con arreglo a la perfección artística como imitación de lo natural. El concepto de tradición cultural es un concepto lejano a esta generalización —historicista por demás— de las expresiones artísticas. Si la cultura, reflejada en el arte como expresión de una actitud de las épocas se convierte en aquella presa que “como siempre ha sido usual, es arrastrada en el cortejo” (Benjamin, 2009, p. 41, § 7), no nos queda sino esperar la barbarie.

De tal suerte que en el pensamiento de Benjamin tenemos una clara distinción entre una tradición cultural como *presa* del mismo torbellino que descende del paraíso para el ángel de Klee, y un ámbito de la tradición, que se encuentra ligado a la cultura como *valor cultural*, como último refugio del aura en tiempos de la reproducción técnica. Sin embargo, ninguna de las dos distinciones encadena a Benjamin a la loa de la reproducción, o la condena de esta. En su examen, la reproductibilidad técnica como la fotografía para Baudelaire, tiene el rostro de Jano.

Para el problema de la reproductibilidad técnica, el gozne del asunto se encuentra en el difícil concepto de *aura*. El estudio que realiza Benjamin (1989) de la reproductibilidad técnica denuncia la depreciación del aura de la obra de arte ante su constante reproducción, esto es, la pérdida de la autoridad que le confería la “testificación histórica” que poseía en su originalidad (1989, p. 22). Ciertamente (Benjamin, 1989, p. 22) este punto tiene dos rostros. Si bien “en la época de la reproductibilidad técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de esta” (Benjamin, 1989, p. 22), la propia reproductibilidad le ha otorgado una apertura inédita de sus alcances:

La técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en lugar

de la presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición (Benjamin, 1973, § 2).

El problema del *aura* se convierte así, no en el problema de la pérdida de la sacralidad artística, sino en la fuerza desmitificadora de la tradición. Benjamin no cuestiona nostálgicamente la pérdida del *aura* como la pérdida de la mágica relación de embelesamiento con la belleza. Así como los niños ante el cuadro de Van Gogh, la pregunta no se dirige a sus colores, se dirige a su historia. A la reproducción técnica sobrevive el *aura* como unidad histórica, no como autoridad de la tradición cultural. Así el problema de la reproducción como aquello que pertenece a la fantasmagórica idea del alcance ilimitado del progreso, le resulta en un potencial —cuya naturaleza delicadísima es apreciable—, destinado a horadar la función tributaria del arte en el culto,¹⁰ como fetiche, y sumergirlo en los horizontes de un ejercicio social, esto es, de una praxis política:

Por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual [...] Pero 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 (Benjamin, 1989, p. 27).

Allí la importancia decisiva de la cuestión sobre el arte. Cuando salimos de la aparente crítica a las formas estéticas de la fotografía, penetramos en la problemática de la transformación social que las formas artísticas esbozan desde la construcción estética. Benjamin denuncia la pérdida de la importancia social del arte, y con ella la pérdida de su capacidad disociativa frente a la realidad, trayendo con ello la ruina del pensamiento crítico. A esto llamaría Benjamin *decadencia del aura*.

Así en el texto de 1940, *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Benjamin marca el origen de las imágenes en la sociedad, al referirse a la obra de Proust, bien desde su función cultural, de la cual esta saldría, como vimos, mal librada, o bien —y sea lo siguiente el camino de valoración de la fotografía—, desde la mirada del público, es decir, desde la experiencia del aura a través de los ojos de la actualidad:

¹⁰ Está claro que Benjamin reconoce que dicho potencial ha sido absorbido por la sociedad industrial, dado el miedo a la crisis que este plantearía, bajo una renovación del mito cultural del arte: “*el arte por el arte*, esto es, con una teología del arte” (Benjamin, 1989, p. 226).

“Quién es mirado o cree que es mirado levanta la vista. Experimentar el aura de un fenómeno significa dotarle de la capacidad de alzar vista” (Benjamin, 2006, p. 54). Ahí una tarea para la historia.

Entonces, la crítica es fundamental bajo el principio de dotar de juicio al público para romper el encanto de “la imagen ‘eterna’ del pasado” (Benjamin, 2009a, p. 50) y el embelesamiento de un futuro siempre a la vuelta de la esquina. La fotografía tiene en sus inicios —y lo sabe Benjamin—, ese potencial dialéctico de la huella, aquel que conserva en el presente un rastro iluminador, que desplaza al pasado hacia el presente y acerca la historia a la experiencia, a la crítica.

TERCERA IMAGEN: APROÓSITO DE LO HISTÓRICO EN LA FOTOGRAFÍA

Y me quedé al asecho, seguro de que atraparía por fin el gesto revelador, la expresión que todo lo resume, la vida que el movimiento acompasa pero que una imagen rígida destruye al seccionar el tiempo, si no elegimos la imperceptible fracción esencial.

Cortázar

La fotografía como medio artístico encontró su mejor expresión en los juegos preliminares de su técnica. Cuando aún no se resentía del debate malsano con el arte, auspiciado con la mano (del titiritero) de aquellos que la convirtieron en negocio, mostraba con fluidez imágenes de una sociedad siendo ella misma la imagen de una inédita percepción de la sociedad. Ciertamente que separar el momento de su decadencia de alguna clase de momento de “brillantez” sería imposible. A diferencia de cómo el arte vio la extinción paulatina de la “antigua solidaridad de la pintura con las preocupaciones públicas” (Benjamin, 2008, p. 75), la fotografía nació con la fuente revolucionaria de su propia técnica condenada a la repetición mercantilista de la publicidad; esto es, irónicamente, puesta al servicio de lo que debió denunciar: la mercantilización del arte (Benjamin, 2008, p. 79). Tan pronto como sus energías revolucionarias brotaban en el espacio de la sociedad, estas fueron aprovechadas como instrumento de alienación.

Benjamin realiza un recorrido a modo de *pequeña historia* por los inicios de la fotografía. Su *Pequeña historia de la fotografía*, sin embargo, no se refiere solo a una revisión breve del asunto, sino a la óptica que despierta la fotografía misma a partir del detalle, en primer lugar valorado desde la técnica y, luego, desde la dialéctica. Si tenemos por “detalle” no solo el resultado de la composición total de la imagen, sino las imágenes que se escapan a los ojos, que —en un sentido tanto técnico como dialéctico— esconden un mundo microscópico de

formas que la sociedad asimila en muchos de sus espacios inconscientemente. Así, no solo es una pequeña historia, sino la historia en lo pequeño.

Tal mirada será el modelo desde el cual la fotografía habrá de valorarse como imagen dialéctica y posibilidad histórica. La potencialidad de contar la historia desde la fotografía resume el asunto metodológico en términos prácticos del uso del instrumento que representa, tanto artística como políticamente. El mirar fotográfico del materialista histórico antes que pensar en la retención forzada de las imágenes, piensa en la observación lenta de ese detalle oscuro y en suspenso que aparece como sombra tras la imagen capturada. La fotografía para la historia no absorbe y aquietta pacíficamente el tiempo, sino se posa en un instante que reconoce en lo transitorio una carga explosiva¹¹ que combina el sueño del pasado y el despertar del ahora. El materialista histórico no solo debe atenerse a su observación, sino que debe hacer *levantar* la vista de aquello que es observado por él, debe darle tono a la mirada ausente del pasado que logró capturar:

A pesar de toda la habilidad del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en tal fotografía la chispita minúscula del azar, del aquí y ahora [...] a encontrar el lugar inaparente donde, en la determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya mucho, todavía hoy anida el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podemos descubrirlo (Benjamin, 2008, p. 26).

La fotografía muestra su potencial. La naturaleza de su técnica obliga al espectador a penetrar en ella, a movilizar su inquietud por aquello que está quieto. La fotografía es como una máquina de escribir, nunca está en reposo, solo está en suspenso. Asimismo, es la historia y el pasado para el materialista histórico. Está suspendido sobre una mirada, como una fotografía, al decir de Cortázar (2010): “con ese aire de doblemente quietas que tienen las cosas movibles cuando no se mueven” (p. 223). Semejante exigencia solo ha sido satisfecha, según Benjamin (2008, p. 31), por las primeras fotografías, que bien supieron capturar gracias a su sosegada técnica esa expresión de la inmovilidad prolongada de los modelos, en su forma de vivir en el instante. Benjamin (2008) reconocía el desastre futuro de la pretensión de heredar tales formas fotográficas. Como hablándole a nuestro tiempo de cámaras fáciles y arquetípicas poses de ensoñación, señaló:

¹¹ La tendencia “explosiva” de este instante se puede leer en las tesis XIV y XV, cuando Benjamin hace referencia al *salto* (*Sprung*) del *continuum* de la historia que debe llevar a cabo el materialista histórico. Un salto que implica un movimiento frente al “pasado”, una labor, la labor de *hacer saltar* (*aufsprengen*) el ahora con la energía de los signos del pasado que habitan en él. Ese instante es el que está cargado, lleno del *tiempo-ahora* (*Jetztzeit*), del tiempo donde cobra sentido lo histórico cuando se clava la vista en él.

Y por último, para consumir la ignominia, nosotros mismos tiroleses de salón, lanzando gorgoritos, balanceando el sombrero contra un fondo de neveros pintados, o bien como atildados marineros (con una pierna recta y la otra doblada como tiene que ser), apoyados en un poste pulido con sus pedestales, sus balaustradas y sus mesitas ovales, recuerdan los accesorios de aquellos tiempos en los que acusa de lo mucho que duraba la exposición, había que proporcionar a los modelos puntos de apoyo para que se quedarán quietos (p. 35).

La creatividad en la fotografía marcó así el rumbo de su valoración como fetiche. Los entornos artificiales pretendían emular espacios íntimos o públicos, históricos y futuristas, que bajo la idea de la asociación de los espacios recreaba una realidad empática y paradójica; así lo expresó Benjamin con la palabras de Brecht: “pues la situación, dice Brecht, ‘se complica porque una simple réplica de la realidad nos dice sobre la realidad menos que nunca’” (2008, p. 51).

Separada la fotografía de esta dirección anunciativa y asociativa, encontraría camino en la contrapartida del oficio de desenmascarar lo que ha vivido, lo que tiene aposento históricamente en sus imágenes. La fotografía independiza la imagen de la recurrente aspiración a lo original, y se queda con aquello que “no se agota”, con ese “algo que se resiste a ser silenciado” (Benjamin, 2008, p. 24), en definitiva, con ese *haber sido* vivo que está aún presente en sus pequeños mundos.

La fotografía está cargada de esas historias que cuenta la historia, que dibujan la experiencia de la forma diversa en que esta aparece en el recuerdo. La historia se vuelve cuento, la narración de una fotografía, la imagen dialéctica que descubre la sombra que acaece a todo un tiempo. De tal suerte que como fotografía la historia denuncia, se vuelve evidencia, rastro y huella, salta de su propia realidad y liga su presente a un pasado anhelante de redención. En la introducción de Tiedemann a propósito del *Proyecto de los pasajes*, en el desarrollo de su explicación de la dialéctica benjaminiana, y refiriéndose este señala una cuestión relevante: “Según esto todo presente debería ser sincronizado con determinados momentos de la historia, igual que todo pasado particular solo deviene *legible* en una determinada época” (Tiedemann, 2009, p. 16).¹² Podemos imaginarnos así cada *convoluto* de su obra, cada pieza extraña y a veces contradictoria, como una pieza de la sincronización que Benjamin quería para hacer legible el siglo XX desde el siglo XIX. La fotografía será una de ellas, actualizando en la movilidad del espectador, en la complicidad con la imagen que levanta su mirada, el efecto del *haber sido*; un efecto que despojado de la ampulosa apariencia comercial y

¹² Introducción de Tiedemann a la obra *Libro de los pasajes*.

de la reproducción espuria del arte, mantiene las preguntas abiertas a la historia más allá de la oquedad de la contemplación moderna.

Así, es fotografía la imagen de los niños frente al cuadro de Van Gogh. Ese vistazo repentino que busca la respuesta en apariencia ausente de una mirada que se esconde en las apenas distinguibles formas humanas de la *Llanura de Crau*. La superación del color y la contemplación, en la experiencia infantil que busca en la memoria revivir tal vez otra mirada inquieta, una mirada que también plasmaba cuadros. En esa copia de la pintura, en el disgregado espacio del anaquel que la sostiene; buscan la mirada de ese *pintor ausente*,¹³ aquel que dejó significados dispersos en la imagen.

Y es esa mirada, la mirada del pintor, la mirada que se recuerda y se dibuja en las formas del cuadro. Una mirada reconocible en otra imagen infantil, en una fotografía que levanta nuestra mirada, despertando el recuerdo, la anécdota que hace parte de la condición de una historia que se cuenta, que captura un instante irreplicable. ¿Cuántas imágenes hemos dejado sin mirada? Esta última fotografía es la infancia, la inocencia, es la huella, es la expresión de las palabras de la historia que ya se ha contado, y la expresión de una lectura entre entrañas y experiencias. Esa es la historia tras la fotografía (figura 6).



Figura 6. José Manuel Valdés (1961)

Fuente: archivo personal.

¹³ Fotografía correspondiente al pintor durante su infancia.

REFERENCIAS

- Arendt, H. (2006). Walter Benjamin 1892-1940. En *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona: Gedisa.
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2006). Sobre algunos temas en Baudelaire. En *Ensayos escogidos*. México: Coyoacán.
- Benjamin, W. (2007). Sobre la facultad mimética . En *Obras*. Libro II, vol 1. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2008). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos.
- Benjamin, W. (2009a). *La dialéctica en suspenso*. Santiago: LOM.
- Benjamin, W. (2009b). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Cortázar, J. (2007). *Rayuela*. Madrid: Punto de Lectura.
- Cortázar, J. (2010). Las babas del Diablo. En *Cuentos completos I*. Madrid: Alfaguara.
- Freund, G. (1946). *La fotografía y las clases medias en Francia durante el siglo XIX*. Buenos Aires: Losada.
- Sarlo, B. (2006). *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

