

## WALTER BENJAMIN: EL CARÁCTER ALEGÓRICO DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

### WALTER BENJAMIN: THE ALLEGORICAL CHARACTER OF THE PHOTOGRAPHIC IMAGE

Nemrod Carrasco  
Universidad de Barcelona

**Resumen:** *En 1931, Benjamin plantea la cuestión sobre la naturaleza de la fotografía, con especial énfasis en lo que podríamos denominar su componente alegórico. Nuestra tesis es que Benjamin ve realizado en la fotografía lo que había elaborado en la noción de "Historia Natural": una forma de escritura en la que la naturaleza recupera la capacidad de hablar por sí misma. Desde esta singular premisa, el presente artículo reconstruye los presupuestos benjaminianos que fundamentan la novedad histórica de la imagen fotográfica, así como los rasgos que convierten a la fotografía en un medio alegórico, capaz de reparar el empobrecimiento de la experiencia característico del mundo moderno.*

**Palabras clave:** *historia, fotografía, alegoría, reproducción, escritura.*

**Abstract:** *In 1931, Walter Benjamin raises the question about the nature of photography, with special emphasis on what could be called its allegorical character. Our thesis is that the photography shows the truth of the Benjaminian concept of Natural History: a form of writing where nature regains the capacity to speak for itself. Based on this premise, this article reconstructs Benjamin's thought about the historical novelty of the photographic image, as well as the main traits that make photography an allegorical medium, capable of repairing the impoverishment of experience of the modern world.*

**Keywords:** *history, photography, allegory, reproduction, writing.*

## INTRODUCCIÓN

El descubrimiento posmoderno de Walter Benjamin y sus escritos sobre la fotografía no es muy sorprendente. Pues, ¿quién sino podría hablarnos de forma más persuasiva a nosotros, que vivimos absortos en el clima actual de la entronización del *Homo Photographicus* y la hiperreproductibilidad de los medios digitales? ¿Y qué podría ser más sugerente para los actuales defensores de la “fotografía líquida” o “lo posfotográfico” que una teoría de la fotografía que parece anticipar características tan decisivas como la muerte del autor o el carácter meramente textual de la imagen fotográfica?<sup>1</sup> En la filosofía de la técnica de Benjamin encontramos reflejado todo aquello que marca la condición propia de nuestra época hipermoderna, fugaz y globalizada, pero también una apuesta decidida por el tremendo potencial de las nuevas realidades tecnológicas y su capacidad de generar nuevas formas de representación estética. En cuanto a su teoría de la fotografía, las tres últimas décadas se han encargado de reconducir su interpretación de la imagen fotográfica hacia una supuesta singularidad semiótica, tan en boga en corrientes de pensamiento antisubjetivista como el deconstruccionismo<sup>2</sup>. Sin embargo, ¿hasta qué punto el resurgimiento de este tipo de consideraciones sobre Benjamin hace realmente justicia a su comprensión de la fotografía? Leer *Pequeña historia de la fotografía* como un discurso *posmodern* ¿no es el modo más seguro de permanecer lo más alejado posible de las verdaderas intenciones de Benjamin? ¿No son apropiaciones de esta índole la señal más evidente de cuánto hemos degradado su análisis de la fotografía?

Para atender al verdadero núcleo de la teoría de la fotografía de Benjamin, vale la pena volver a las bases, esto es, a las preguntas más “ingenuas”, más elementales: ¿Qué hay en juego en la invención de la fotografía como medio técnico? ¿Qué observa Benjamin en este objeto tan modesto de la vida cotidiana que le lleva a escribir *Pequeña historia de la fotografía* en 1931? ¿Por qué tomar la fotografía como un objeto digno de consideración filosófica? A fin de responder a estos interrogantes, puede servir como referencia inicial el descubrimiento de una paradoja que ilustran las historias de la fotografía

<sup>1</sup> *From Here On*, la última exposición organizada en Barcelona por Fontcuberta, constituye la síntesis perfecta del nuevo ideario (pos)fotográfico: el cuestionamiento de la noción de autoría, la posibilidad de hacer arte a partir de imágenes preexistentes –por ejemplo, a través de la caza de *webcams*, la búsqueda de *Google Images* o *Flickr* o la navegación por *Google Earth*– y la naturaleza eminentemente retórica del dispositivo fotográfico. No deja de ser curioso que, pese a la irrupción de los nuevos medios de reproductibilidad digital, la incidencia de las nuevas tecnologías en el campo del arte y la teorización *ad nauseam* que se ha hecho de ambos fenómenos, la propuesta de Fontcuberta siga desempeñando la obvia función ideológica de demostrar que la fotografía –o lo que quede de ella– es un instrumento al servicio del arte.

<sup>2</sup> El primer intento de convertir a Benjamin en un abanderado de la teoría de la naturaleza *indicial* del signo fotográfico se puede hallar en Douglas CRIMP, “The Photographic Activity of Postmodernism”, en *October* 15 (1980) 91-101. Para la aplicación del principio de *index* no sólo al caso particular de la fotografía sino a todo el arte contemporáneo, véase Rosalind KRAUSS, *The Originality of the Avant-Garde*, Cambridge, Mass. and London, MIT Press, 1986.

de finales de la década de los veinte<sup>3</sup>. Aunque no esté formulado en términos filosóficos, Benjamin encuentra en estos textos algo intrínsecamente antagónico, a saber: que siendo la fotografía un procedimiento aparentemente realista, la más exacta reproducción de la naturaleza, aparezca a los ojos de sus contemporáneos como el máximo, el ideal, la imagen surrealista por excelencia. ¿No es la fotografía un medio tradicionalmente asociado a un determinado concepto de realismo? ¿No es el carácter mecánico de su procedimiento de producción de imágenes lo que le confiere una suerte de objetividad? Al calificar la imagen fotográfica de surrealista, ¿no se incluye una pretensión contradictoria, es decir, que la fotografía reanuda nuestro lazo con la realidad y su opuesto mismo, introduce una realidad extraña al sujeto?

Para Benjamin, la única solución consiste en llevar esta paradoja a su conclusión radical. Lo que la imagen fotográfica parece confirmar es que la realidad representada por un procedimiento facsímil resulta ajena al sujeto. Desde luego, la fotografía entraña una suerte de encuentro fallido, una especie de pérdida que expresa metafóricamente el empobrecimiento de la experiencia que parece ya irremediable en los densos años finales de la década de los veinte. Sin embargo, lo que aquí denominamos la paradoja fotográfica pone en juego algo aún más determinante: por primera vez, la fotografía nos sitúa ante una máquina que hace hablar a la naturaleza o, lo que es lo mismo, obra sobre nosotros como un fenómeno natural, una verdadera *signatura rerum*. Con este descubrimiento, Benjamin no hace más que restablecer, de manera inadvertida, casi accidental, una cierta línea que conduce a los inventores de la fotografía y, en particular, al que se considera el primer libro ilustrado del mundo con fotografías, *The Pencil of Nature*, de William Henry Fox Talbot.

*El lápiz de la naturaleza*, publicado entre 1844 y 1846, es un libro compuesto por veinticuatro calotipos que, lejos de reivindicar el supuesto realismo originario de la fotografía, funcionan como alegorías<sup>4</sup>. Cada calotipo significa la captación de un instante presente, pero el uso de la *subscriptio* especificando en qué momento se produjo la toma de la imagen ofrece la sugerencia de que eso, sencillamente, se ha perdido, “ya no es”. Ya sea por su rendimiento

<sup>3</sup> Sólo durante los años 1929-1931 aparecen de pronto media docena de obras dedicadas a la historia de la fotografía. Esta conciencia histórica del medio comienza con la breve *Historia de la fotografía* del precursor Erich Stenger en 1929. Le siguen *Aus der Frühzeit der Photographie 1840-1870* (Tesoros de los comienzos de la fotografía) de Helmut Th. Bossert y Heinrich Guttman en 1930; *Die alte Photographie* (La fotografía antigua) de Camille Recht en 1931, en una doble edición francesa y alemana; así como las primeras monografías históricas, *Atget, Photographe de Paris* en 1930, en francés, alemán e inglés, y el *David Octavius Hill. Der Meister der Photographie* de Heinrich Schwartz en 1931, traducido en Estados Unidos ese mismo año. Estos libros constituyen las fuentes principales de *Pequeña historia de la fotografía* de Benjamin.

<sup>4</sup> El carácter emblemático de las fotografías de Fox Talbot y la aptitud de sus imágenes para una nueva forma de expresión alegórica ha sido subrayado con suma originalidad por Mike WEAVER, “Diogenes with a Camera”, en Mike WEAVER (ed.), *Henry Fox Talbot. Selected texts and bibliography*, Oxford, Clío Press, 1992. Véase también Hubertus von AMELUNXEN, *Die Aufgehobene Zeit*, Berlin, Nishen, 1988, pp. 39-51, así como “D’un état mélancolique en photographie. Walter Benjamin et le concept de l’allégorie”, en *Revue des Sciences Humaines* 51/210 (1988), pp. 1-15.

alegórico, ya sea por la impregnación temática de la muerte o de la ruina, la fotografía de Fox Talbot lleva al espectador a mezclar en su contemplación la mirada del instante y la conciencia póstuma. Y es justamente este desdoblamiento lo que Fox Talbot pone en escena de forma casi programática mediante la combinación de la imagen con el pie de foto. Después de la toma fotográfica, lo que permanece como una huella es simplemente la sombra de la cosa. No se trata de una simple metáfora: dado que el mundo se ha ensombrecido y ya no es posible retener su sustancia, lo único que le queda a la instantánea fotográfica es apresurarse a poner a buen recaudo, a asegurar al menos la sombra.

De hecho, la definición de la fotografía empleada por Fox Talbot –“The art of fixing a shadow”– se encuentra perfectamente reflejada en *Pequeña historia de la fotografía*: por un lado, Benjamin advierte que los retratos fotográficos del primer decenio se anticipan a tomar lo que de antemano saben que va a desaparecer: fijan la marca de un momento singular e irrepetible («Die Gestaltung des Zeitmomentes») todavía presente en el rostro humano<sup>5</sup>; por otro lado, la referencia a los pioneros de la fotografía como técnicos situados a la altura de su arte pone de manifiesto la idea de Fox Talbot de un “lápiz de la naturaleza”, es decir, la convicción de que son las imágenes las que se delinean a sí mismas sin la ayuda del lápiz del artista. En principio, nadie familiarizado con la historia de la fotografía debería sentirse extrañado por esta concepción de la naturaleza como *Natura Pictrix*<sup>6</sup>. Lo que quizás resulte menos evidente es que detrás de esta idea se halla una categoría teórica clave en Benjamin: la noción de historia natural.

En el nivel más elemental, la distinción entre historia y naturaleza se ve ampliamente perturbada con la invención de la fotografía. Estamos ante una máquina que sitúa esa diferencia en una zona limítrofe difícil de deslindar, que tiene que ver con la transitoriedad<sup>7</sup>. En un nivel teórico más profundo,

<sup>5</sup> Lo que se encuentra en el rostro es la huella de esa sombra que tanto fascinaría a Fox Talbot y sus contemporáneos. En una carta de Elisabeth Barrett de 1843 se puede hallar un ejemplo magnífico de esta fascinación: “No se trata únicamente de la semejanza lo que hace que estos objetos resulten tan valiosos, sino la representación y el sentimiento de proximidad que los habita... ¡Es el hecho de que allí se ha fijado la sombra real de una persona para siempre! Aquí es donde el retrato encuentra su misión más sagrada y creo no equivocarme si declaro que [...] preferiría tener un recuerdo de este tipo de la persona amada que la obra de arte más grande de todos los tiempos”. Barrett en Wilfried WIEGAND (ed.), *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neueren Kunst*, Frankfurt am Main, Fischer, 1981, p. 43. Citado por Sigrid WEIGEL, “El detalle en las imágenes fotográficas y cinematográficas. Sobre la significación de la historia de los medios para la teoría de la cultura de Walter Benjamin”, en *Boletín de Estética* 19 (2012), p. 29.

<sup>6</sup> Contrariamente al ideograma al uso, existen dudas razonables de que el objetivo principal de los inventores de la fotografía fuera la representación exacta de la naturaleza. La idea, en palabras de Fox Talbot, resulta mucho más audaz: “How charming it would be if it were possible to cause these natural images to imprint themselves durably and remain fixed upon the paper”.

<sup>7</sup> Para Kracauer, como para los niños que sienten un “estremecimiento” ante una foto de juventud de su abuela, “la fotografía misma [...] es una representación del tiempo”, que lo transforma todo en “espectro” o “cadáver”. Véase “Die Photographie”, en *Frankfurter*

es inevitable recordar el modo en que Benjamin anuda naturaleza e historia en una fórmula dialéctica que recomienda leer en dos direcciones. No es sólo el problema de que los hechos de la cultura se nos presenten como si pertenecieran al orden natural<sup>8</sup>. Lo que ofrece la clave de la *Naturgeschichte* es precisamente el movimiento inverso, esto es, observar cómo la naturaleza irrumpe en la historia –lo cual se hace especialmente visible en la fotografía, un procedimiento técnico en virtud del cual la naturaleza se escribe a sí misma gracias a la luz. Tal como lo percibe Benjamin, las nuevas formas de la tecnología humana otorgan a la naturaleza un poder generativo específico –el de producir imágenes–, que muestran con qué astucia la naturaleza tiene la posibilidad de ser considerada como una forma de “escritura” y, lo que es más importante, permiten hablar de la fotografía como un medio alegórico.

Que *Pequeña historia de la fotografía* no explicita este presupuesto filosófico no significa que sea irrelevante y aún menos que deba pasarnos necesariamente inadvertido en el contexto teórico de la *Naturgeschichte*. Al contrario, la tesis que aquí sostenemos es que la comprensión de la fotografía por parte de Benjamin está directamente ligada a la revelación de una técnica alegórica. Para ello, distinguiremos tres elementos primordiales del concepto de alegoría en Benjamin: el detalle, la representación de la historia como decadencia y la letra. Asimismo, examinaremos su aplicación estrictamente correlativa a la imagen fotográfica, recorriendo tres nociones centrales de *Pequeña historia de la fotografía*: el inconsciente óptico, el *Verfall der Aura* y la experiencia del shock. La consecuencia decisiva para la cuestión que indagamos determinará en qué sentido la fotografía nos obliga a pensar en unos términos sustancialmente distintos esa particular dialéctica entre naturaleza e historia que Benjamin caracteriza con el paradójico término de historia natural.

## 1. EL INCONSCIENTE ÓPTICO: EL DETALLE NATURAL AL DESCUBIERTO

En el comienzo mismo de *Pequeña historia de la fotografía*, Benjamin nos advierte que la invención de la fotografía era un acontecimiento esperado. El daguerrotipo no nace *ex nihilo*, sino después de una larga tradición pictórica y es inevitable referirse a ella en la medida en que la idea de una imagen reproducida mecánicamente representa un salto cualitativo en los procedimientos técnicos de producción conocidos hasta entonces. En los viejos procedimien-

*Zeitung*, 28 septiembre de 1927. Edición en castellano: *La fotografía y otros ensayos: El ornamento de la masa*, Barcelona, Gedisa, 2009.

<sup>8</sup> En la modernidad, en un momento histórico determinado, lo que es obra humana aparece con la opacidad de las cosas naturales. Este primer sentido está directamente extraído de Lukács y, por supuesto, de la teoría marxista y del concepto del fetichismo de la mercancía. La idea fundamental es que el mundo se ha vuelto opaco al sujeto que lo ha producido, esto es, aparece producido socialmente como si fuera producido naturalmente. Al igual que Benjamin, Adorno cree que Lukács sólo ha visto una parte del problema. Como señala en la conferencia de 1932, “Die Idee der Naturgeschichte”, conviene considerar “el otro lado” del fenómeno.

tos prefotográficos, tan dependientes de la habilidad artesanal, todavía se encuentran indicios del cuerpo humano; en ellos todavía late la presencia de un régimen experiencial en el que el tacto y la mirada permanecen anudados. Sin embargo, la fotografía significa la experiencia de un régimen puramente escópico; lo que se efectúa ahí es un corte, una separación radical entre la visión y el sentido del tacto, cuyo efecto resultante se encuentra acuñado por Benjamin en la expresión “inconsciente óptico”:

La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque, en lugar de un espacio dispuesto conscientemente por el hombre, aparece un espacio tejido inconscientemente. Si nos damos cuenta habitualmente, por ejemplo, de la manera de andar de las gentes, aunque sólo sea *grosso modo*, apenas distinguiremos su actitud en esa fracción de segundo en que se *aprieta* el paso. En cambio, la fotografía y sus recursos, la cámara lenta y la amplificación, la revelan. Este inconsciente óptico sólo lo descubrimos gracias a ella, como sólo gracias al psicoanálisis descubrimos el inconsciente pulsional<sup>9</sup>.

Una lectura atenta de este párrafo permite obtener dos inferencias cruciales. Primera, a través de la fotografía, una realidad se vuelve por primera vez independiente de su imagen. El resultado neto es la aparición de una realidad radicalmente ajena al sujeto: si la imagen fotográfica se sitúa más allá del testimonio de su artífice, la naturaleza que habla a la cámara –la metáfora no es inocente– es diferente de la que habla a los ojos. Y pese a lo que podría pensarse, no es distinta gracias a su objetividad. Al contrario, la realidad que se presenta en la fotografía muestra una subjetividad hasta ahora desconocida: “en lugar de un espacio dispuesto conscientemente, aparece un espacio tejido inconscientemente”. Es más, la asimilación inmediata de este “inconsciente óptico” con el “inconsciente pulsional” freudiano –así lo denomina Benjamin– confirma la subjetividad del fenómeno<sup>10</sup>. Ahora bien, no estamos ante una simple analogía entre el aparato psíquico y el aparato fotográfico. La cámara no toma el lugar del ojo para mejorar su funcionamiento, sino que más bien lo sustituye. Por vez primera entre el objeto inicial y su representación no se interpone más que otro objeto; por vez primera una imagen

<sup>9</sup> Seguimos con ligerísimas variaciones la traducción francesa efectuada en Walter BENJAMIN, «Petite histoire de la photographie», en *Études photographiques* 1 (Noviembre 1996), en Internet a partir del 1 de febrero de 2005. URL: <http://etudesphotographiques.revues.org/99>. Consultado el 8 de mayo de 2014.

<sup>10</sup> La atribución de una facultad psicoanalítica a la cámara es un lugar común en la literatura cinematográfica de los años veinte. Especialmente relevante es el ensayo de Balázs, “Fisionomía”, de 1923, que, como señala Hansen, “anticipa no sólo la noción de inconsciente óptico sino también aspectos claves de la teoría benjaminiana de la mimesis”. Véase Miriam HANSEN, “Benjamin, cinema and experience: The Blue Flower in the Land of Technology”, en *New German Critique* 40 (1987) 179-224. El texto de Balázs se puede encontrar en Helmut H. DIEDERICHS (ed.), *Schriften zum Film I*, Munich, Hanser, 1982, pp. 205-8.



del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del sujeto, como si fuera dictada por una máquina...<sup>11</sup>.

En una primera aproximación, la interposición de la cámara significa la presencia de una mirada necesariamente oculta al ojo del sujeto. En efecto, yo nunca puedo ver adecuadamente –es decir incluir en la totalidad de mi campo visual– el punto desde el cual la cámara mira. Sin embargo, todo el énfasis de Benjamin en el inconsciente óptico, basado en el rol clave de esta noción en el ámbito de la reforma de la sensibilidad humana, invierte toda la perspectiva: en el punto donde la mirada del sujeto alcanza su límite, en este mismo punto el efecto de la cámara en el campo de la imagen produce un nuevo saber y, lo que es más decisivo, un nuevo sujeto. Mediante la fotografía asistimos a una especie de supersensibilidad, una prótesis que permite ver con mayor precisión y amplitud de miras, un desbordamiento del cuerpo y del órgano de la visión. Como lo evidencia Dziga Vertov, un superojo empieza a mostrarse con la imagen fotográfica. Pero la presencia de esta supersensibilidad exige una interpretación adecuada: debe comprenderse en el interior de una situación dialéctica entre lo que podríamos denominar el empobrecimiento de la experiencia y lo que posteriormente McLuhan, recogiendo algunas anotaciones de Freud en el *Malestar de la cultura*, llamará las extensiones del hombre.

De este modo, llegamos a la segunda inferencia del párrafo: con la ayuda de la cámara fotográfica, concebida ante todo como una herramienta de perfección, lo que antaño era impenetrable para el sujeto, dada su invisibilidad, se vuelve ahora plenamente accesible al conocimiento y a la mirada. La imagen fotográfica muestra detalles ocultos, explora lo aparentemente trivial y nos acerca a realidades inéditas. Pero es en el inconsciente óptico del sujeto donde se abren estas posibilidades. Sin duda, Benjamin tiene en mente los experimentos fotográficos de Muybridge o de Marey que revelaron en 1870 y 1880 aspectos del movimiento que hasta ese momento habían sido indetectables para el ojo humano<sup>12</sup>. No son ejemplos aislados en la formulación del inconsciente óptico: todo lo relativo a la historia de la fotografía en cuanto a representación del movimiento –aquello de lo que se ocupa Giedion en *La mecanización toma el mando*– consiste en revelar los principales estratos de

<sup>11</sup> Entre el mundo y el sujeto, la cámara se interpone al modo de un a priori, pero en el nivel de la percepción sensible. Dada esta circunstancia, el régimen general de la percepción se renueva consecuentemente de manera absoluta. Es la propia realidad física la que se vuelve completamente transformada por una reforma radical en el aparato perceptivo humano. Y esto es una anticipación teórica de una importancia decisiva: confirma que el giro moderno que las ciencias modernas habían dado al viejo realismo científico no es tan distinto del protagonizado por la fotografía con la apertura del campo visual.

<sup>12</sup> Como indica Aaron SCHARF, *Art and Photography*, London, Penguin Books, 1986, p. 211: “Las fotografías de Muybridge no sólo contradecían muchas de las observaciones más precisas y actualizadas de los artistas, sino que revelaban fases de la locomoción que quedaban fuera del umbral visual. El significado de la expresión “veraz con la naturaleza” perdió su fuerza: lo que era verdadero no siempre se podía ver, y lo que se podía ver no siempre era verdadero”.

este inconsciente, aunque sea mediante la estrategia de desautorizar el ojo<sup>13</sup>. Incluso en un pionero como Fox Talbot la placa fotográfica registra lo que es invisible para el ojo y, sin embargo, existe. Con la cámara asistimos a una subjetividad de nuevo cuño, pero también a una realidad que, como sugiere Benjamin, se halla muy alejada de la representada por el supuesto realismo fotográfico:

Estructuras constitutivas, texturas celulares con las que la técnica o la medicina se acostumbran a contar, tienen una cercanía más original con la cámara que un paisaje evocador o un retrato lleno de espiritualidad. Pero al mismo tiempo, la fotografía desvela en ese material los aspectos fisionómicos, los mundos de imágenes que habitan en las cosas más pequeñas, suficientemente expresables y ocultas para haber hallado cobijo en los sueños en vigilia, pero que ahora, al cambiar de escala, volviéndose formulables, revelan desde luego la diferencia entre técnica y magia como una variación histórica<sup>14</sup>.

A través de la evidencia de un registro mecánico podemos acceder a una naturaleza hasta ahora desconocida, pero sumamente afín a la técnica. Ésta es la sorprendente revelación que Benjamin halla en el libro de fotografías de Karl Blossfeldt, *Die Urformen der Kunst*, publicado en 1928 con gran éxito. Realizado en pleno movimiento Jugendstil, los trabajos de Blossfeldt tenían como objetivo mostrar el vínculo profundo que unía las formas artísticas con las formas de la naturaleza –de las que se derivan las primeras–, y más concretamente, proporcionar modelos ornamentales a los alumnos de la Escuela de Artes Aplicadas de Berlín, donde Blossfeldt era profesor de modelado. Más allá de que el proyecto se precie por su intencionalidad documental o, en plena contradicción con su intención abiertamente pedagógica, se eleve a la categoría de obra artística, el interés de Benjamin resulta significativo. En sintonía con Moholy-Nagy, la fotografía de Blossfeldt es evocada tanto por su forma de transformar nuestra imagen del mundo como por el acceso que permite a una experiencia más completa de la percepción. Las imágenes ampliadas de las plantas son sobre todo la ocasión de un asombro ante un mundo nuevo y extraño, pero de pronto transformado en algo familiar, en un abigarrado conjunto de formas artísticamente reconocible. Revelan, para Benjamin, la fisonomía de un mundo que exige una nueva correspondencia entre lo espiritual y lo material<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> En su célebre *Mechanization takes command*, publicado en 1948, Giedion aborda este problema de forma benjaminiana: para que la técnica tome el mando del mundo, para que se produzca ese proceso de mecanización característico de las sociedades modernas, es preciso una reforma de la sensibilidad, esto es, la existencia de un cuerpo mecánico que garantice la existencia de un registro sensible, visual, una representación visual de aquello que escapa al ojo. Otro de los libros decisivos en este campo es el de Jonathan CRARY, *Techniques of the Observer*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1990. Véase también el texto de André BAZIN, "Ontología de la imagen Fotográfica", en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990.

<sup>14</sup> Walter BENJAMIN, *op. cit.*

<sup>15</sup> En las imágenes de Blossfeldt, lo concreto es observado como si se tratara de un verdadero arquetipo; el detalle ejemplifica en su forma más pura lo que los escritos de Goethe sobre la morfología de la naturaleza insisten en concebir con el término ur-fenómeno. Conviene



Desde esta perspectiva, se impone una elección inevitable: abandonar la supuesta espiritualidad del arte tradicional, puesto que “un paisaje evocador o un retrato lleno de espiritualidad” ya no nos dice absolutamente nada. En cambio, es a partir de la “iluminación del detalle” cómo se puede percibir en la fotografía de Blossfeldt un rasgo que nos invita a pensar de nuevo en Fox-Talbot y su “Pencil of Nature”. Como señala Benjamin en su reseña a *Die Urformen der Kunst*:

Si aceleramos el crecimiento de una planta con el temporizador de la cámara o mostramos su forma ampliada cuarenta veces, en ambos casos, en lugar de la cosa existente, en la que apenas reparábamos, brota zumbando un géiser de nuevos mundos de imágenes<sup>16</sup>.

El detalle que se hace visible no es una simple clarificación de lo que no podría verse sino de una manera indiferenciada: significa la apertura de “todo un insospechado tesoro de analogías y formas”, que invita a establecer un juego de correspondencias. La fotografía de Blossfeldt es presentada así como una técnica privilegiada de creación surrealista. En última instancia, la referencia de Benjamin a los “nuevos mundos de imágenes” que brotan directamente de la cámara apunta a la posibilidad de fusionar naturaleza y lenguaje en una unidad inextricable. Es precisamente en la imagen fotográfica donde esos mundos se pueden formular; es en los propios contornos de la naturaleza donde parece advertirse un conjunto de formas que tan sólo la máquina fotográfica logra revelar, como si les bastara la simple interposición de un dispositivo mecánico para ponerse literalmente a hablar<sup>17</sup>. En la presencia de esta nueva *phýsis* humanizada, la distinción entre historia y naturaleza se desdibuja completamente.

## 2. EL VERFALL DER AURA: LA FOTOGRAFÍA COMO RUINA

A partir de las imágenes de Blossfeldt, Benjamin nos muestra de qué modo un dispositivo técnico es capaz de rescatar el mundo natural. Como dice Buck-Morss, el detalle fotográfico “nos muestra con qué astucia la

tener en cuenta que Benjamin adopta este término tal como se halla descrito en el estudio de Simmel sobre Goethe de 1913, cuya influencia en la interpretación goethiana de Benjamin es fundamental. Sea cual sea la significación filosófica del protofenómeno, lo cierto es que en la fotografía de Blossfeldt algo del orden del espíritu se presenta en las formas sensibles y lo hace de un modo que no es precisamente simbólico. Así es como debemos releer el *Origen del drama barroco alemán* a la luz de la imagen fotográfica: lo que pone en juego la alegoría del detalle es nada más ni nada menos que el viejo tema platónico, pero también de Goethe de “la salvación del fenómeno”.

<sup>16</sup> Walter BENJAMIN, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos, 2004, p. 12.

<sup>17</sup> Sigrid Weigel se refiere al sentido *mesiánico* del detalle fotográfico: “Es la figura del detalle la que media entre el libro sobre el *Trauerspiel* y la historia de la fotografía. A partir de ella puede investigarse con mayor precisión la introducción de la pregunta por la técnica”. Véase S. WEIGEL, *op. cit.*, p. 17. Aquí se encuentra sugerida la idea de Adorno de una naturaleza redimida, o sea, la posibilidad de mantener con la naturaleza una relación basada en la facultad mimética.

naturaleza, anticipando las formas de la tecnología humana, ¡ha sido todo el tiempo nuestra aliada!”<sup>18</sup>. Sin embargo, la extrema fidelidad técnica de la fotografía, el desarrollo de una “óptica avanzada” en la época del capitalismo industrial, marca la historicidad del medio en un sentido preciso, como *Verfall der Aura* (decadencia u ocaso del aura). Tal como establece Benjamin: “En los primeros tiempos el objeto y la técnica se corresponden tan exactamente como divergen en el siguiente período de decadencia”. En efecto, el fotógrafo del primer decenio permanece atento a las exigencias del nuevo instrumento, lo deja de funcionar tal como su lógica o protohistoria se lo permite, como si se tratara de una promesa: la promesa de que las cosas se pueden dibujar por sí mismas. El cliente, por su parte, adopta una disposición perfectamente amoldada a los fines del medio, plenamente convencido de poder conservar su mirada. Pero es la entrada de la fotografía en la historia lo que propicia la pérdida de toda correspondencia primitiva entre técnica y objeto.

Tal como apunta Benjamin, la novedad de la fotografía hace posible la emergencia de un aura, si bien supeditada a la interrelación de estos dos elementos: por un lado, el propio uso de la técnica, que oculta un potencial transformador capaz de entregarse a lo que se dibuja a sí mismo; por otro lado, la participación abierta del propio modelo, que contribuye con su mirada a la adquisición de un aura independiente de las intenciones del fotógrafo<sup>19</sup>. A simple vista, Benjamin parece evocar la idea, tan generalizada en la literatura de la época, de que el medio fotográfico habría nacido perfecto y los primeros años del daguerrotipo, el calotipo o el colodión, menospreciados hasta entonces como un período de experimentaciones estrictamente técnicas, habrían conocido de golpe el estado de gracia que es preciso reencontrar. El signo del *Verfall* aparece tan pronto como se produce la comercialización del objeto fotográfico y el modelo deja de vivir libremente el instante para encontrarse atrapado en un medio en el que el aura es recreada artísticamente y con artificios técnicos poco adecuados a su funcionalidad. Sin embargo, la posición de Benjamin contradice frontalmente cualquier retorno idealizado a los orígenes de la fotografía:

Atget es el primero en desinfectar la atmósfera sofocante que había propagado el retrato convencional del período de decadencia. Limpia esta atmósfera o, mejor dicho, la depura: introduce la liberación del objeto de su aura, mérito indiscutible de la escuela fotográfica más reciente<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Susan BUCK-MORSS, *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, Visor, 1995, p. 175.

<sup>19</sup> Numerosos comentarios elogiosos de los primeros retratos del siglo XIX explican su calidad no tanto por la actuación del fotógrafo como por la del modelo. Es el caso, entre otros, de *Die alte Photographie* de Camille Recht, una selección de 1931 que contenía numerosos retratos con los modelos posando de pie y que era conocida por Benjamin. Como se puede adivinar, son retratos alejados de nuestro ideal de “la expresión relajada” y del comercial “Sonría, por favor”. Piénsese, sin ir más lejos, en el prolongado de tiempo de exposición que era necesario en aquella época (de unos tres a seis minutos bajo el sol más deslumbrante).

<sup>20</sup> Walter BENJAMIN, *op. cit.*

Benjamin percibe en el surrealismo fotográfico una dimensión purificadora, catártica, estrictamente relacionada con la liquidación técnica del aura<sup>21</sup>. En las imágenes de Atget, estamos muy alejados de los paisajes, los rostros monumentales y las vistas panorámicas que exaltan un escenario teatral en el estudio de un fotógrafo comercial: la eliminación de todo aquello que se ha vuelto completamente accesorio revela la ausencia de cualquier intervención artística creadora en la praxis del fotógrafo. Pero no es tan sólo la desacralización del papel del fotógrafo-artista: las fotos del viejo París también resultan antitéticas a la mirada aurática de las primeras fotografías en tanto muestran, no los rostros de un mundo todavía humano, sino más bien la emergencia de un mundo deshumanizado, sin rostro alguno en donde reposar la mirada. En efecto, la presencia humana resulta escasa en la obra de Atget y cuando aparece lo hace con un contorno habitualmente borroso, poco preciso y, en ocasiones, fundido prácticamente con el paisaje del fondo. Hay algo que se percibe extremadamente despersonalizado en esta fotografía que retira la mirada porque no hay rostros que sean capaces de devolverla. Benjamin parece advertir que con la desaparición del modelo no tan sólo desaparece la mirada, sino también la figura del fotógrafo y todo lo que éste añade con su arte<sup>22</sup>.

El gusto de Atget por las calles deshabitadas, desiertas, de París ofrece asimismo un rasgo peculiar decisivo: muestra el rostro de la ciudad bajo el signo de la fragilidad y la ruina, un mundo que despierta el interés de Benjamin porque no ha logrado sobrevivir a la modernidad. Desde luego, la intención de Atget dista mucho de querer preservar para el futuro la imagen de una ciudad expuesta al riesgo de su desaparición. Tal como lo interpreta Benjamin, la fotografía de Atget no aspira a ser el testimonio de una época en el instante que precede a su hundimiento. La actividad fotográfica no debe confundirse con una actividad meramente monumental, como si la cámara no pudiera ser más que el mudo testigo de los hechos. Al contrario, las imágenes de París, reveladas por detrás de la fachada aurática que la rodeaba, se transforman según Benjamin en emblemas de un crimen que habla por sí mismo<sup>23</sup>. Y a ese crimen el fotógrafo debe consagrar sus imágenes como si fueran alegorías, del modo más despojado y directo que sea posible. En ello

<sup>21</sup> En este sentido, es sumamente ilustrativo detenerse en un artículo publicado por Benjamin el 20 de noviembre de 1931 en Die Frankfurter Zeitung titulado *El carácter destructivo*. Benjamin esboza allí una radiografía psicológica de aquellos que se ven abocados a una tarea destructiva: "El carácter destructivo sólo conoce una consigna: hacer sitio; sólo una actividad: abrir paso. Su necesidad de aire fresco y espacio libre es más fuerte que cualquier odio".

<sup>22</sup> En una curiosa anticipación de Benjamin, Salvador Dalí también nos habla del carácter superfluo de la mano creadora del artista en un artículo de 1929 titulado *La dada fotográfica*: "No nos cansaremos de repetir las lamentables consecuencias ocasionadas en donde de un modo u otro ha intervenido el artista dibujante. Éste anula completamente todo lo que cae en sus manos, ilustración, *affiche*, documentarios, etc. ¿Cuándo se abandonará el dibujante ineficaz, inexistente, y será sustituido por la emoción viva del dato fotográfico?".

<sup>23</sup> Sin duda, la idea está extraída de Pierre Mac Orlan. Véase "The Literary art of Imagination and Photography" (1928), "Elements of a Social Fantastic" (1929) y "Preface to Atget Photographie de Paris" (1930). Estos escritos se encuentran recopilados por Christopher

consiste la ruptura decisiva de Atget con la pasiva melancolía de los pioneros de la fotografía. El carácter alegórico de sus imágenes lleva la marca de un impulso destructivo que, para ser nuevamente fiel al medio, debe deshacerse a toda costa del aura que decae, aunque no tenga más recursos que aferrarse a las ruinas.

El potencial catártico de esta posición es captado perfectamente por Benjamin en las imágenes de Sander. Muestra indicativa de su “aversión” al pictorialismo fotográfico y los elementos “kitsch” del retrato convencional, la sencillez de su técnica no tan sólo rehúye las manipulaciones formales de la fotografía vanguardista: la cámara de Sander es capaz de descifrar una realidad inmediatamente legible en sí misma. Para Benjamin, los retratos de *Antlitz der Zeit* –que forma parte de su inacabado proyecto *Menschen des 20 Jahrhunderts* (*Hombres del siglo XX*)– no se presentan como el material de base de una elaboración científica, sociológica o fisiognómica cualquiera: constituyen, en su pura captación visual, una sociología y una fisiognomía acabadas. Por ceñirnos a la figura humana, todo en ella es concebido para ser directamente revelador del modelo, de su función y de su posición social: la ropa, los rasgos fisionómicos o las poses escogidas –todo ello con el fin de anunciar inequívocamente la pertenencia a un grupo social o un oficio–<sup>24</sup>.

Esta fe benjaminiana en la fisiognomía y en la legibilidad general del cuerpo valida un aspecto decisivo del trabajo de Sander: el fotógrafo no tiene ninguna necesidad de asumir un trabajo de simbolización y generalización, ya que el propio individuo se ocupa de ello de forma natural, por su capacidad de imitar el idioma corporal del grupo profesional al que pertenece y de materializar, a su pesar, un tipo de sociedad que ha sido brutalmente devastado, pero que todavía es capaz de decirnos algo de su devastación a través del rostro humano<sup>25</sup>. La ruina desempeña en este sentido un papel tan

PHILLIPS (ed.), *Photography in the Modern Era*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1989, pp. 27-34 y 41-50.

<sup>24</sup> Una perfecta ilustración del proyecto teórico de Sander se puede encontrar en la conferencia radiofónica “El carrusel de las profesiones” de 1930, donde Benjamin defiende la hipótesis de que la profesión impregna y transforma al hombre que la desempeña, hasta el punto de aceptar ciertos postulados de la grafología, la quiromancia o la frenología aplicados a este ámbito: “Aunque desconfiemos sobre [esas disciplinas], sus observaciones atesoran aspectos interesantes y verdaderos. Su punto de partida es la indisoluble conexión entre el interior y el exterior. Pues, en su opinión, el crecimiento, la constitución física y la herencia son determinantes del destino, y a su vez el destino influye sobre las líneas de la mano, en la mirada o en los rasgos del rostro, etc. Mas, ¿qué destino podría provocar de manera más firme y más constante que lo que es el destino profesional todas esas constantes influencias en el interior y en el exterior? ¿Y en dónde podría ser más fácil establecer esas constataciones que en el seno de la profesión, a la que millares de personas se encuentran sometidas día tras día a un mismo destino?” (Walter BENJAMIN, *Obras* libro II/vol. 2, Madrid, Abada, 2009, 289).

<sup>25</sup> Este interés por un idioma adquirido del cuerpo guarda asimismo relación con las investigaciones contemporáneas sobre el origen del lenguaje. Conviene recordar que numerosos intelectuales, entre ellos Benjamin, se apasionan por la idea de un lenguaje corporal o gestual basado en el mimetismo que habría precedido incluso al lenguaje hablado. Una larga lista de estas teorías se halla expuesta por Benjamin en *Problemas de la sociología del lenguaje* (1935).

esencial como en Atget. De repente, a través de la simple interposición de la cámara, la obra de Sander es capaz de captar directamente aquello que, pese a su pérdida indefectible, todavía se conserva en un rostro como si se tratara de un signo natural. De este modo, la lectura de Benjamin revela aquí toda su ambivalencia: la fotografía purifica, se presenta como liquidación del aura –el *Verfall* se muestra más nítido que nunca al desalojarse el sujeto del lugar de la cámara–; pero también supone la adopción de una facultad mimética cuyo efecto no es menos fascinante: lejos de mostrar el carácter, incluso todo el destino de un hombre, la fisionomía presenta en la imagen de cada rostro, escrita de forma natural, su propia historia. Tan sólo hay que saber leerla.

### 3. LA EXPERIENCIA DEL SHOCK: LA IMAGEN COMO LETRA

Como hemos visto, el marco de referencia más amplio para un análisis adecuado del carácter alegórico de la imagen fotográfica es el ensombrecimiento del mundo característico de la modernidad. En primer lugar, la noción benjaminiana de inconsciente óptico implica la novedad de una máquina que ve por nosotros, pero también el descubrimiento decisivo de una naturaleza distinta de la que se dirige al ojo: el detalle natural revelado en la imagen fotográfica hace aparecer de pronto la forma de un lenguaje donde menos se la espera. En segundo lugar, la interpretación de la fotografía como *Verfall der Aura* es tomada por Benjamin como indicador del declive histórico que introduce la industrialización del objeto fotográfico y la posición dominante del sujeto. Sin embargo, el énfasis de Benjamin no recae en el aura perdida: tal como descubre en Atget y en Sander, las imágenes fotográficas captan un mundo que no ha sobrevivido a la catástrofe, pero que se puede leer a partir de sus ruinas, como si la fotografía no fuera más que el mero desecho de las cosas convertido en historia<sup>26</sup>.

Benjamin identifica así el estatuto de una letra paradójica, que no imita ni simboliza nada pero sin embargo reproduce el modo en que las cosas se escriben a sí mismas. Para aclarar este punto crucial, las últimas páginas de *Pequeña historia de la fotografía* introducen un concepto que en los posteriores escritos sobre la modernidad alcanzará un lugar central: el concepto de shock. Es importante explicar el hecho de cómo históricamente y mediante la intervención de una técnica se ha producido la posibilidad de aislar el sentido de la vista del resto de los sentidos. De entrada, ya no es correcto decir

<sup>26</sup> Cuando en 1929 Benjamin escribe sobre el interés de los surrealistas por los objetos obsoletos, señala significativamente: “Puede pagarse de haber hecho un descubrimiento sorprendente. Tropezó por de pronto con las energías revolucionarias que se manifiestan en lo “anticuado”, en las primeras construcciones de hierro, en los primeros edificios de fábricas, en las fotos antiguas, en los objetos que empiezan a caer en desuso”. [Walter BENJAMIN, “El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, en *Iluminaciones I. Imaginación y sociedad*. Madrid, Taurus, 1991, p. 48]. En el *Autor como productor* se limita a recordar que “lo que tenemos que reclamar del fotógrafo es la capacidad de dar a sus imágenes una leyenda que las arranque de las tiendas de moda y les confiera el valor de uso revolucionario” (Walter BENJAMIN, *Obras* libro II/vol. 2, p. 307).

que el tacto “acompaña” a la mirada, en cuanto lo percibido visualmente pertenece ahora a un registro caracterizado por el tiempo, la instantaneidad, completamente dissociado de lo táctil. Al prescindir de las manos, ya no hay posibilidad alguna de interponer entre el ojo y la realidad ninguna mediación, ningún tipo de defensa. Al bombardearnos con detalles provenientes de distintos estímulos visuales, el shock asume la función de experiencia fundante. Como apunta Eagleton, “la letra ha invadido el santuario más recóndito de la experiencia misma”<sup>27</sup>.

Benjamin se refiere aquí a la irrupción de una nueva manera de ver, una economía de la percepción directamente ligada al efecto óptico del detalle. Sólo que en lugar de la ampliación –la visibilidad de los mundos ocultos de Blossfeldt– se trata ahora de la percepción en su dimensión temporal, lo que supone la puesta en juego de un nuevo aspecto del detalle:

La máquina fotográfica se vuelve cada vez más pequeña y más capaz de captar imágenes más efímeras y secretas, que con su efecto de shock bloquean en el observador el mecanismo de la asociación<sup>28</sup>.

Lo que aparece en la imagen fotográfica no es un aura serena de quietud y distancia. El shock implica un exceso perceptivo que el observador sufre como una inconexa secuencia de exhibiciones ópticas. Su presencia abrumadora nos penetra, se apodera de nosotros en un nivel real inmediato, mientras las imágenes quedan reducidas a la condición de fragmentos aislados que flotan libremente en el nuevo medio de la *phýsis*. Pero al mismo tiempo esta indeterminación perceptiva hace que el objeto percibido por el único conducto de la visión alcance una total labilidad. El objeto se ha tornado un objeto “proteico”, que se multiplica inmediatamente y goza de un sistema de correspondencias que remite a otros objetos, de un modo similar a cómo en la fotografía el objeto no es jamás un objeto fijo, detenido, sino que engendra a su vez la relación con otros objetos. Benjamin descubre aquí lo *surreal* en su forma más pura: esos chispazos que nos penetran como rayos invisibles, pero no obstante materiales, constituyen el nuevo modo de leer de la realidad<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> Terry EAGLETON, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 65-66.

<sup>28</sup> Walter BENJAMIN, *op. cit.*

<sup>29</sup> El interés que tiene la mención de Baudelaire en las últimas páginas de su ensayo cobra así un valor inesperado. El Baudelaire del legajo J de la *Obra de los Pasajes* es el poeta que da forma alegórica a lo moderno, expresa aquello que los objetos han devenido aun cuando ésta no sea su intención consciente y se sirve de una capacidad mimética que se asemeja a la capacidad de la mercancía para cobrar distintos significados. Pero el Baudelaire de *Pequeña historia de la fotografía* es el poeta del célebre Salón de 1859 que rechaza frontalmente el daguerrotipo, reivindica la libre expresión artística y permanece ciego al carácter alegórico del procedimiento fotográfico. Su error fundamental radica en querer preservar la espiritualidad del arte en un mundo en el que la espiritualidad ha sido transformada radicalmente por la fotografía. No hay más que leer a Max Ernst: “*El encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección* (Lautréamont) es actualmente un ejemplo muy conocido, casi clásico, del fenómeno descubierto por los surrealistas [...]. Cuanto más arbitrariamente se reuniesen los elementos, más segura era una reinterpretación



Ahora bien, el hecho de que en la fotografía se pueda representar una cosa por otra puede tener dos resultados antitéticos, de los que Benjamin es plenamente consciente. Por un lado, permite que el fotógrafo juegue con el dominio de los significados de un modo que el espectador no tenga por qué dudar ni por un segundo de la fuerza de convicción de las imágenes. Por otro lado, puede conducir a que el fotógrafo vea el objeto puramente dado como mágicamente dotado de “significado” propio, esto es, como si la imagen pudiera reducirse a una pura presencia muda. En el primer caso, la arbitrariedad del referente permite manipular los contenidos con una soltura casi retórica, trayendo consigo la “desaparición del objeto”; en el segundo caso, se pretende que la imagen sea un equivalente de la cosa real y conserve al mismo tiempo todos los atributos del “lenguaje de la realidad”. Ante semejante dicotomía, Benjamin opta por desarrollar las potencialidades alegóricas del medio introduciendo el pie de foto (la *suscriptio*):

Aquí debe intervenir la leyenda, que engrana en la fotografía la literalización de las condiciones de vida, y sin la cual toda construcción fotográfica permanece incierta<sup>30</sup>.

El principal argumento para defender la intervención del pie de foto se encuentra curiosamente localizado en el *Trauerspiel*. Los dramaturgos del Barroco Alemán ven cada uno de los elementos de la naturaleza como plenos de significado, que los seres humanos sólo necesitan interpretar para develar su verdad. Pero el hecho de que cada elemento pueda ser traducido en una multiplicidad de formas paradójicas, de modo que en última instancia cualquier objeto puede representar a cualquier otro, implica una arbitrariedad referencial que parece negar la pretensión de una naturaleza “plena”. De forma análoga, el hecho de que las fotos digan cualquier cosa a propósito de aquello que muestran constituye una evidencia difícil de soslayar en la consideración alegórica del medio, puesto que las imágenes ni constituyen un dominio semántico perfectamente controlado ni son el perfecto sustituto de una presencia efectiva. Recordemos lo que Benjamin señala a este propósito, citando a Brecht: “Menos que nunca, una simple “reproducción de la realidad” no explica nada de la realidad. Una fotografía de las fábricas Krupp o AEG no aporta prácticamente nada sobre estas instituciones. [...] Hay por tanto claramente “algo que construir”, algo “artificial”, “fabricado”<sup>31</sup>.

total o parcial de las cosas a través de los chispazos de la poesía». (*Was ist Surrealismus?*, Zurich, Kunsthau, 1934). Benjamin se refiere precisamente a la “chispita minúscula de azar” con la que el detalle fotográfico hace acto de aparición.

<sup>30</sup> Walter BENJAMIN, *op. cit.*

<sup>31</sup> Obsérvese la extraordinaria similitud de este comentario con el de Sigfried Kracauer en 1929: “Cien reportajes sobre una fábrica no sirven para restituir la realidad de la fábrica, son y seguirán siendo siempre cien instantáneas de la fábrica. La realidad es una construcción”. (Sigfried KRACAUER, *Les Employés. Aperçus de l'Allemagne nouvelle*, Paris, Avinus, 2001, pp. 33-34).

Lejos de fijar la dirección de lo que la fotografía “dice”, el pie de foto supone reconocer *de facto* que la imagen fotográfica no es unívoca en su contenido objetivo, ni tan siquiera reducida a lo más simple en su forma. Por otro lado, al igual que el emblema barroco, la leyenda forja paradójicamente nuevas correspondencias, lo que acaba por privar a la imagen fotográfica de toda intencionalidad subjetiva. Y es precisamente contra este trasfondo donde podemos medir la magnitud del aporte benjaminiano: en el pie de foto, en la juntura que sueña con unir la captación inmediata y la “lectura”, Benjamin es el primero en trazar los contornos de una teoría de la fotografía que no apunta a una red de signos vacíos que sólo el encuentro con una subjetividad interpretativa viene a llenar de sentido, ni a la operación inversa de presentar las cosas tal como son conforme a una mirada depurada de toda intención, sino a algo mucho más preciso: la consideración de la imagen fotográfica como escritura<sup>32</sup>. La célebre sentencia de Moholy-Nagy –“el analfabeto de mañana será el que ignore la fotografía”– debe comprenderse en este sentido específico. El único reproche de Benjamin a este vaticinio es que el fotógrafo que no sepa leer sus copias valdrá aún menos que ese analfabeto<sup>33</sup>.

Frente a cualquier intento remitologizador, la fotografía surge como una forma de relacionarse con el mundo que tiene que ver con la irrupción de la letra, o sea, el juego de semejanzas no sensibles que proporciona la imagen fotográfica, y la apertura a un eventual desarrollo de la expresión mimética, cuyas posibilidades están lejos de haberse extinguido<sup>34</sup>. El fotógrafo puede instruir en el empleo efectivo de esa capacidad, y no sólo como un medio

<sup>32</sup> En el transcurso de los años treinta, la idea de una “escritura” y sobre todo de una “lectura” de la fotografía se convierte en algo más que una simple metáfora. La importancia adquirida por los escritos dentro de la imagen a través de carteles, publicidades o pintadas es un síntoma evidente de la aplicación de una voluntad de legibilidad a la imagen. En *Calle de dirección única*, Benjamin anticipa esta idea de modo ejemplar: “La escritura en efecto, que había encontrado su refugio en el libro impreso, donde llevaba una vida autónoma, es cruelmente arrastrada a la calle por los anuncios [...] Ésta sería la severa escuela de donde tomó su nueva forma [...] La prensa ya se lee en vertical más que en horizontal, y las películas, como los anuncios, someten igualmente la escritura a los dictados de la vertical; antes de que el lector de hoy abra un libro, por sus ojos habrá ido pasando tan denso torbellino de letras mudables, beligerantes, coloridas, que las probabilidades de que se hunda en el silencio arcaico que era propio del libro serán mínimas” (Walter BENJAMIN, *Obras* libro IV / vol.1, p. 43).

<sup>33</sup> El inventor del negativo fotográfico, William Henry Fox Talbot, denominó a su invento *skiografía* y también *words of light*. En 1837 hizo un cliché fotográfico en el que inscribió el alfabeto, el lugar y la fecha, como si hubiera querido demostrar que todo alfabeto podía entrar en la imagen. Benjamin extrae la consecuencia teórica más obvia: la fotografía es el primer medio óptico que penetra en el reino de la escritura y convierte la letra en la esencia misma de la imagen.

<sup>34</sup> Benjamin supone que la astrología, como la antigua ciencia de “leer” semejanzas entre el cosmos y los seres humanos al momento de su nacimiento, señaló un viraje en la dirección de los poderes miméticos hacia “semejanzas no sensoriales” y no duda en identificar estas últimas como una fuente escritural: “La grafología nos ha enseñado a ver en la escritura imágenes que lo inconsciente del escritor ha escondido en ella. Y hay que suponer que el proceso mimético que se expresa de dicha manera en la actividad del escritor tuvo sin duda la mayor importancia para lo que es el acto de escribir en los tiempos remotos en que surgió la escritura. Así, la escritura se ha convertido (junto al lenguaje) en un fiel archivo de

para proporcionar una experiencia adecuada a lo que es la realidad de una sociedad tecnificada y moderna. Buch-Morss señala que “el mundo que se abre ante la cámara ofrece conocimientos relevantes para actuar en él”<sup>35</sup>. Pero más que la acción, lo que Benjamin encuentra irresistiblemente revolucionario es justamente esta consideración de la fotografía como letra<sup>36</sup>. Las imágenes fotográficas son imágenes construidas –como las imágenes de los sueños–. Es un territorio en el que puede deletrearse de pronto una catástrofe que corre el riesgo de pasar completamente desapercibida. El fotógrafo es llamado entonces a revelar la culpa y señalar al culpable, pero es preciso que no intervengan sus manos. Debe limitarse a hacer lo que hace el arúspice, nos dice Benjamin: desollar la realidad para que pueda hablar por sí misma.

#### CONSIDERACIONES FINALES

*Pequeña historia de la fotografía* se cierra con la exigencia de que los fotógrafos contemporáneos aprendan a leer sus propias imágenes. El escándalo de la fotografía, su vínculo paradójico con el surrealismo, asume en Benjamin la forma de un retorno a los orígenes: la forma de un (re)descubrimiento de algún estrato de la fotografía hasta ese momento pasado por alto, es decir, la revelación de lo que los fundadores produjeron sin saber que lo producían. En efecto, la cuestión decisiva es cómo concebir la ruptura que supuso la aparición histórica de la fotografía; en resumen: ¿cómo reconocer el sentido de su novedad radical? Formular esta pregunta permite enfrentarnos a la verdadera cuestión: la de cómo la fotografía lleva consigo una verdadera reforma de la experiencia, pero también la posibilidad de construir –a través no ya de los productos artísticos tradicionales, sino de un proceso caracterizado por la técnica– un mundo determinado por una nueva espiritualidad. Por un lado, la experiencia de la humanidad con la fotografía consiste en aprender a ver un mundo que no se deja tocar, ha dejado de ser consistente (pues ya no es experimentable) y se ha echado a perder en el sentido literal del término. Los efectos derivados de la ruptura táctil/óptico resultan meridianamente claros: la presencia de una realidad sustraída a la mirada del sujeto, la pérdida de la

las semejanzas no sensoriales, y de las no sensoriales correspondencias” (*Sobre la facultad mimética*, en Walter BENJAMIN, *Obras* libro II/vol. 1, pp. 215-16).

<sup>35</sup> Susan BUCK-MORSS, *op. cit.*, p. 295.

<sup>36</sup> La técnica como escritura es el gran hallazgo filosófico de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Como subraya en su prefacio, las ideas ni configuran el mundo para el sujeto ni lo contrario, sino que es una terceridad, el lenguaje o mejor aún la escritura, la que produce una nueva *phýsis*. La escritura prevalece a cualquier tipo de consideración y ésta es la clave bajo la cual conviene releer el materialismo de Benjamin. La reproductibilidad técnica determina una transformación de la experiencia por la alteración de las estructuras correspondientes a su nivel más material: la percepción. No se trata, pues, de un cambio de mentalidad, sino de órgano. Y lo que es más decisivo para Benjamin: la reforma de la sensibilidad por efecto de la técnica se produce de manera inconsciente, de acuerdo con una lógica no instrumental; los efectos de la invención técnica superan ampliamente los fines para los que en un principio fue creada abriendo el campo a una nueva configuración del mundo y del aparato perceptivo del sujeto.

articulación originaria entre el objeto y la técnica, el aislamiento de la visión respecto de la totalidad de los sentidos... Por otro lado, esta "Erfahrungsarmut" característica de la modernidad se ve confirmada por la sorprendente materialidad de la fotografía, tal como Benjamin se encarga de consignar al hablar de "un arte sin artista", en un sentido perfectamente homólogo al *lápiz de la naturaleza* de Fox-Talbot. Es la propia naturaleza la que se autorrepresenta excluyendo todo tipo de intervención humana. Lo que equivale a decir que el sujeto renuncia a la construcción de la imagen, a la intervención de su mano; debe soportar, aun cuando lo haya dispuesto todo, que la luz escriba en su lugar, pues tal es el sentido etimológico de la fotografía. Lo que se presenta en la experiencia del mundo moderno como catástrofe, o pérdida de experiencia, es recuperado en el interior de un dispositivo que, sin embargo, devuelve a la naturaleza la capacidad de representarse.

Es esta comprensión de la fotografía como facultad mimética donde Benjamin ve realizada la noción de "historia natural": en última instancia, es lo natural lo que, por medio de la fotografía, se hace histórico, es decir, escritura, en un mundo afectado, desolado, por los efectos de la técnica. El interés que tiene la apuesta de Benjamin por la fotografía arroja de este modo tres conclusiones inesperadas. En primer lugar, permite considerar la fotografía como un sorprendente contraveneno del empobrecimiento de la experiencia: el inconsciente óptico significa la perspectiva de una apertura del campo visual, el acceso a una naturaleza cuyo lenguaje resulta especialmente cercano al de la técnica, tal y como parecen ejemplificar las imágenes de Blossfeldt; en segundo lugar, explica en qué sentido la imagen fotográfica se encuentra estrictamente equiparada al surrealismo: la depuración aurática de un Atget y un Sander presenta la fotografía como una forma de extrañamiento que nos permite revelar de forma sintomática la historia de una catástrofe indecible; y, por último, como procedimiento técnico que significa la recuperación de lo alegórico, la fotografía nos obliga a pensar la naturaleza de su vínculo con la escritura: la incorporación del pie de foto, más allá de desalojar la facultad mimética del terreno del arte, encierra en Benjamin un potencial revolucionario todavía capaz de redimir el mundo.

Nemrod Carrasco  
Facultad de Filosofía, UB.  
Montealegre, 6  
08001 Barcelona  
ncarrasco@ub.edu