

<sup>10</sup> Cfr. W. Benjamin: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», pág. 54.

<sup>11</sup> Cfr. M. Foucault. Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber, Ed. Siglo XXI, México, 1978, págs. 9-11 y 77.

<sup>12</sup> Cfr. W. Benjamin: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», pág. 56.

<sup>13</sup> Cfr. W. Benjamin: «El narrador», en Para una crítica de la violencia, Ed. Taurus, Madrid, 1991, pág. 112.

<sup>14</sup> Cfr. G. Vattimo: La sociedad transparente, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, pág. 149. La estética de la sorpresa, del shock, es característica del arte de vanguardia. Vattimo subraya que el shock no consiste en otra cosa que en una movilidad sensorial propia del hombre urbano: «a esta excitación e hipersensibilidad corresponde un arte que ya no está centrado en la obra sino en la experiencia, pensada, eso sí, en términos de variaciones mínimas y continuas» (G. Vattimo: op. cit., pág. 151). El segundo rasgo característico del shock se asocia a la noción heideggeriana de Stoss, es decir, al desarraigo y a la oscilación que tiene que ver con la angustia y la experiencia de la mortalidad.

<sup>15</sup> Vid. nota 10.

<sup>16</sup> Me refiero a la fotografía funeraria; cfr. Ph. Ariès: El hombre ante la muerte, Ed. Taurus, Madrid, 1983, pág. 447; y M. Clark: Impresiones fotográficas, Ed. Julio Ollero, Madrid, 1990, págs. 143-144.

Si, para Grosz, el poder se ha convertido en una *máscara*, esto no es sino el resultado de una actividad febril en torno al propio Yo que lo muestra como carente de importancia. Benjamin entendía que el cine permite escapar del reino del halo de lo bello y *convertir a nuestra identidad en algo absolutamente móvil*. La imagen transportable, su proximidad pornográfica, es la forma exacta de la política como un orden de visibilidad que no se detiene más que para reclamar un nuevo orden carismático, *desmemoriado*, carente de intensidad. Si el esquematismo del sufrimiento se expresa ácidamente en los dibujos de Grosz, la masa fascinada ante la técnica se entrega a la *apología de la dispersión*<sup>10</sup>.

En la exigencia de *ser reproducido*, en el paranoico deseo que universaliza y neutraliza el proceso diferenciador de la fama, late el impulso *victoriano* que Foucault colocara en el frontispicio de su *Historia de la sexualidad*<sup>11</sup>: la incitación a hablar como garantía del *logos represivo*. El fascismo aspira a que las masas se expresen sin cambiar las condiciones de la propiedad; en esa *habladuría* absoluta encuentra su sangre y su tierra. El camino por el que se llega a la *estetización de la vida política* es el de una violación<sup>12</sup> permanente: si la guerra es su escenario esencial es porque encuentra en ella un *mutismo*, el de los que volvían a las trincheras, que arruina su tibio heroísmo<sup>13</sup>.

La mirada miniaturizada de la masa, esa proliferación de lo real que sólo puede contemplarse por medio de dispositivos mecánicos no es capaz de enfrentar al *desarraigo* que surge en el seno de esa *comunidad distraída*. La *oscilación* es constitutiva de la experiencia artística. Vattimo ha señalado la proximidad entre el *Ge-Stell*, esto es, la exigencia que se vuelva en la planificación y el cálculo de todas las cosas, y la vida metropolitana tal y como la describe Benjamin, «para quien el arte no puede ser sino *shock*, desarraigo continuo y, en el fondo, *ejercicio de mortalidad*»<sup>14</sup>.

Para Benjamin había un último refugio para el valor cultural que se desmorona por la acción continuada de la estética de la sorpresa y la novedad: la fotografía mantiene el *culto* al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. «En las primeras fotografías vibra por vez postrera el aura en la expresión fugaz de una cara humana. Y esto es lo que constituye su *belleza melancólica e incomparable*»<sup>15</sup>.

En la fotografía se encuentra el *resto* de una experiencia que, rodeada por el silencio, reclama un *nombre*. Esas imágenes demandan, incansablemente, un *imposible*, la vida del que estuvo aquí y sólo puede recobrase si se asume que su lugar es ahora *éste*<sup>16</sup>. La técnica no conduce únicamente, en una perspectiva lineal, hacia un dominio de absoluta racionalización sino que parece rodear a algunos de sus productos de *valor mágico*.

La reproducción da *testimonio* de un tiempo con una intensidad desconocida para la imagen *tradicional*. La *interrupción* que arrastraba la atención en un torbellino irresistible, se transforma en una *condensación* azarosa: «el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en la fotografía la chispita minúscula de *azar*, de aquí y ahora, con que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen; a encontrar el lugar inaparente en el cual en una determinada manera de ser de ese minuto que pasó ya hace tiempo, anida hoy el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podremos descubrirlo»<sup>17</sup>.

Esas nieblas que surgen en el origen de la fotografía se encarnan en una lucidez limítrofe, una narración estética que da cuenta de la *tristeza*, más aún: que responde a esa temperatura fría de la ausencia con el calor cordial de la ternura. Susan Sontag señaló que la fotografía es el inventario de la mortalidad, transforma la realidad en un dominio *fragmentario*, un acumularse de las ruinas. «La contingencia de las fotografías confirma que todo es perecedero; la arbitrariedad de la evidencia fotográfica indica que la realidad es fundamentalmente inclasificable»<sup>18</sup>.

El enigma que contemplaron los primeros que vieron los daguerrotipos es el de una *iniciación de la mirada*: empezábamos a *contemplarnos a nosotros mismos*. Reconocemos lo desconocido a través de lo *minúsculo*. Una luz aún *débil* hacía paradójicamente que lo fotográfico pareciera dispuesto para *durar*: los modelos se sumían en el *instante* que se rodeaba de una calma que contradecía la agitada actualidad.

«El rostro humano tenía a su alrededor un silencio en el que reposaba la vista»<sup>19</sup>. La fotografía radicaliza la autorreflexión del hombre moderno por medio de una obstinación del referente. El desorden de los objetos hacia el que es conducida la fotografía se muestra, generalmente, como persistencia del cuerpo querido.

El terrible retorno de la muerte del que Barthes habla en *La cámara lúcida* se concreta en una reflexión sobre la identidad subsistente en el flujo del tiempo. Hay ciertos rasgos de contingencia en eso que es acogido, incluso un grado de *extrañeza* en lo que quería mantener la proximidad. «Yo quisiera —afirma Barthes— una *Historia de las Miradas*. Pues la fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de la identidad»<sup>20</sup>. Lo desconcertante de las imágenes se encuentra en su proponer un *tiempo utópico*, detenido y, sin embargo, marcado por la sombra de la nostalgia. La *localización* precisa del que ve convierte lo mirado en un espacio de estremecimiento, se abre en el instante una herida que no puede cicatrizar.

Barthes se enfrenta a la fotografía, como Benjamin, guiándose más por lo *azaroso* que desgarrador (el *punctum*) que, por una afanosa dedicación gene-

<sup>17</sup> W. Benjamin: «Pequeña historia de la fotografía», en Discursos interrumpidos I, pág. 67.

<sup>18</sup> S. Sontag: Sobre la fotografía, Ed. Edhasa, Barcelona, 1981, pág. 90.

<sup>19</sup> W. Benjamin: «Pequeña historia de la fotografía», pág. 68.

<sup>20</sup> R. Barthes: La cámara lúcida, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, pág. 44.

ral (el *studium*). El detalle es aquello que hace que la fotografía sea subversiva, asuste o estigmatice, es decir, aquello que la convierte en *espacio del pensar*, acceso a un infrasaber en el que lo contingente se manifiesta. El *punctum* es ese suplemento que *descentra a la mirada* que, estando presente en una inmovilidad viviente, da lugar a lo innombrable que transtorna.

Barthes compara a la fotografía no con la pintura sino con el teatro, por ser una expresión de la muerte; también guarda relación, por su condensación, con el *haikú*. Lo importante es el movimiento que desatan esas imágenes, la travesía de la *sombra* que, para Benjamin, supone que *desde la técnica sea posible recrear la ilusión del aura*<sup>21</sup>: el movimiento de la conciencia afectuosa conducida por el detalle. La fotografía es un pretexto de algo que no se puede narrar más que indirectamente: lo que se ama<sup>22</sup>.

En el brillante texto de Barthes sobre fotografía, los comentarios sorprendentes dan paso a lo esencial; la escritura se ha dispuesto para *contestar* algo: «Una tarde de noviembre, poco tiempo después de la muerte de mi madre, yo estaba ordenando fotos»<sup>23</sup>. Puede considerarse que la *Pequeña historia de la fotografía* no ha sido concebida por Benjamin más que para *volver a contemplar* una fotografía de Frank Kafka con seis años, abrumado en un decorado que representa un jardín invernal; ese escenario asfixiante no consigue hacer desaparecer los ojos de un niño melancólico. «En su tristeza sin riberas es esta imagen un contraste respecto a las fotografías primeras, en las que los hombres todavía no miraban al mundo, como nuestro muchachito, de manera tan desarraigada, tan dejada de la mano de Dios. Había en torno de ellos un aura, un *medium* que daba seguridad y plenitud a la mirada que lo penetraba»<sup>24</sup>.

En uno de los fragmentos de *Infancia en Berlín hacia 1900*, recuerda Benjamin su extrañeza ante su propia imagen: la mirada del niño fotografiado sólo transmite tristeza<sup>25</sup>. El pensamiento retorna casi morbosamente a un territorio en el que las palabras faltan. La elaboración del duelo desea escribir una obra sobre el ser amado perdido o en torno al tiempo irrecuperable, los paisajes distantes.

Son muchas las fotografías que Barthes comenta en *La cámara lúcida*, pero en realidad tan sólo *una* le desgarró: una fotografía de su madre hacia 1898, en un invernadero, con su hermano. La cuestión esencial ante esta imagen, que como Benjamin ya señaló, contiene el *aura atrincherada*, es la del *reconocimiento*. Barthes sólo reconoce *por fragmentos* a su madre y, sin embargo, está presente la *verdad* del ser amado; la claridad de unos ojos, la afirmación de su dulzura. Se trata de mostrar la originalidad del sufrimiento y del espacio propio del amor. Lo que fundamentalmente enuncia la fotografía es: «*Esto ha sido*»; de ahí la melancolía de esos restos del pasado que no son rememorados sino testimoniados en su distancia.

<sup>21</sup> Cfr. W. Benjamin: «Pequeña historia de la fotografía», pág. 73.

<sup>22</sup> El último texto escrito por Roland Barthes lleva el significativo título de «No se consigue hablar nunca de lo que se ama», en *El susurro del lenguaje*, Ed. Paidós, Barcelona, 1987, págs. 347-357.

<sup>23</sup> R. Barthes: *La cámara lúcida*, pág. 115.

<sup>24</sup> W. Benjamin: «Pequeña historia de la fotografía», pág. 72.

<sup>25</sup> Cfr. W. Benjamin: *Infancia en Berlín hacia 1900*, Ed. Alfaguara, Barcelona, 1982, pág. 65. Hay una identificación de ese escenario alpino de Benjamin con el decorado que rodea a Kafka. «Estoy desfigurado por la uniformidad con todo lo que me rodea. Como un molusco vive en la concha, vivo en el siglo XIX que está delante de mí, hueco como una concha vacía. La coloco al oído» (*Infancia en Berlín hacia 1900*, pág. 66).