

Lo real y el pasado, al mismo tiempo, en una imagen, cuestionan el «tesoro de aquel día»: algo real que ya no se puede tocar.

La fotografía atañe al tiempo, en ella no hay futuro, nada puede ser añadido; eso conforma su patetismo, su melancolía; por medio de muchas imágenes aparece la muerte en toda su llaneza, ajena a la tragedia y la purificación: el tiempo se encuentra atascado. El *horror* ante la fotografía surge de que «no tengo nada que decir ante la muerte de quien más amo»²⁶. Quería testimoniar el amor, mostrar que su inactualidad reside en custodiarlo como un tesoro que va a desaparecer; sin embargo, el *punctum* de la fotografía no es meramente el detalle que permite reconocer algo, es también el tiempo, la catástrofe que sabe que todo va a *morir*.

La paradoja de la fotografía es que presenta lo sido y su destino en su *desaparición*; en realidad autentifica la existencia de un ser que hace que a veces exclamemos: ¡*Esto es!*, exterioricemos nuestro desfallecimiento ante una identidad restituida. Barthes llega a entrever el vínculo entre fotografía y locura en la experiencia del sufrimiento de amor, esa ceguera que no querría ver nada más que unos ojos que, desde una fotografía, nos *devuelven la mirada*. El *aura* melancólica de las fotografías anhela el aire y la conciencia del tiempo extasiado del erotismo²⁷.

Únicamente puede realizarse esta narración desde la conciencia de la inactualidad de la melancolía. Se trata, sin duda, de un estado *tenso*, una calma que surge como desde un naufragio. Las imágenes de París realizadas por Atget buscaban lo desaparecido y apartado, «aspiran al aura de la realidad como agua de un navío que se va a pique»²⁸. Debieron sorprender a sus contemporáneos esas calles despobladas, más que escenarios del crimen, instantes mortecinos, escenarios, que lo son, de restos de una resaca; en ellos alienta desgarrada la experiencia urbana de la desposesión, falta la *cercanía* que las masas aclaman en el nuevo paraíso de la técnica.

La mirada del presente se convierte en arqueología, el desierto crece a través de esas fotografías crepusculares, los espacios son entregados a una reproducción que gana el terreno a lo irrepetible. El *extrañamiento* que se hace presente es *experiencia del vacío*, pero «no es que estén esos lugares solitarios, sino que carecen de animación»²⁹. Renunciando al rostro han perdido el *aire*, se han dado las condiciones para un funeral en el que algo crucial se ha escamoteado. El fotógrafo *desalmado* consume el escándalo de una lógica de la luz que a veces habla como una huella arcaica, cuando reverbera en una intangibilidad difícil de explicar.

La crisis de las formas de la *representación* se muestra como un proceso de *secularización* en el que se eclipsa el aspecto épico de la *verdad*. En su ensayo sobre Leskov, Benjamin da por sentada la *decadencia de la narración*, su sustitución por la experiencia segregada de la novela y ésta

²⁶ R. Barthes: La cámara lúcida, pág. 161.

²⁷ Cfr. R. Barthes: La cámara lúcida, pág. 188 y ss. Esta relación entre la localización aurática y lo atmosférico, el hábito vital, podría ampliarse.

²⁸ W. Benjamin: «Pequeña historia de la fotografía», pág. 75.

²⁹ W. Benjamin: «Pequeña historia de la fotografía», pág. 76.

por la compulsión informativa. Frente a la narración que viene de lejos, la información se sirve de lo más *próximo*, sabe que ya no hay historias memorables.

El narrador se alimenta de algo inagotable, su atenerse a un *lugar* específico asume forma artesanal. El acelerado discurrir contemporáneo no puede sostenerse en un temporalidad idealizada como eternidad. En el extremo, lo que ha sucedido es que ha cambiado el rostro de la muerte: «Resultado que este cambio es el mismo que disminuyó en tal medida la comunicabilidad de la experiencia que trajo aparejada el fin del arte de narrar»³⁰.

Como Rilke señaló, se ha perdido la *plasticidad* de la muerte, esas palabras del Chambelán que desbordaban la casa, recomponían un espacio *público* del que ha sido segregado el cuerpo agonizante como si apestara³¹. Falta también una mirada que fuera capaz de atender a lo inolvidable; la memoria que garantizaba la autoridad del narrador se quiebra en este final de la *época de la consonancia*. Hay un proceso de desmoronamiento en el que la música de lo épico, la regeneración que le es innata, es sustituida por el vértigo destemplado de la actualidad.

Si en la narración se condensaban el recuerdo, el consejo y la promesa, en la novela se incorpora el tiempo melancólicamente; los seres desasistidos de las novelas son los que *faltan* en las fotografías de Atget; en su naufragio se ha hecho absurdamente cuestionable el *sentido de la vida*³². Como señaló Lukács, la novela es la forma trascendental de lo *apátrida*; en cierto sentido, retrocede a aquella *fidelidad a lo desaparecido*: «Lo que atrae al lector de la novela es la esperanza de calentar su vida helada *al fuego de una muerte*, de la que lee»³³. Que la muerte se transforme en sangre vivificadora supone que en la narración se asienta cierta astucia. El movimiento del narrador no es trágico; hay en su *desprendimiento*, esa capacidad para causar efectos sobre el que se abandona en la cima del aburrimiento³⁴, esa *levedad*³⁵ que Benjamin también descubre en la insolencia entendida como una estrategia de resistencia. La contemplación de la belleza de lo que declina no está exenta de *humor*, ese talante fronterizo que conocen los melancólicos.

El don que Hannah Arendt subrayó como esencial en Benjamin, el de poseer un pensar poético, era para el propio autor una culpa secreta, también señalada por Adorno: la de ser demasiado inteligente. El proceder crítico benjaminiano no se aferra a seguridad alguna sino que hace de la inestabilidad, la ambigüedad y la simultaneidad, métodos relacionados dialécticamente con el contenido.

En la prosa filosófica de Benjamin aparecen el materialismo, la crítica epistemológica neokantiana o su propia mirada melancólica que lo mismo adopta la estrategia del coleccionista que se sitúa en la capacidad mimética

³⁰ W. Benjamin: «El narrador», en Para una crítica de la violencia, pág. 120.

³¹ R. M. Rilke: Los apuntes de Malte Laurids Brigge, Ed. Alianza, Madrid, 1981, págs. 13-15; y J. Baudrillard: El intercambio simbólico y la muerte, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1980, págs. 143-149.

³² Cfr. H. Blumenberg: La inquietud que atraviesa el río, Ed. Península, Barcelona, 1992, págs. 50-53.

³³ W. Benjamin: «El narrador», pág. 127.

³⁴ Cfr. W. Benjamin: «El narrador», pág. 118; y F. Castro: Elogio de la pereza. Notas para una estética del cansancio, Ed. Julio Olleró, Madrid, 1992, pág. 14 y 37.

³⁵ Cfr. W. Benjamin: «El narrador», pág. 128; e I. Calvino: Seis propuestas para el próximo milenio, Ed. Siruela, Madrid, 1989, pág. 24.

de la infancia. El modo de proceder de Benjamin ha sido comparado por Arendt³⁶ con el descenso del pescador de perlas que hace emerger desde las profundidades lo rico y lo extraño. El pensamiento desciende al pasado con la convicción de que la vida sujeta al proceso de decadencia temporal está cargada de promesas que todavía muestran su sentido en los fragmentos y las ruinas.

*El origen del drama barroco*³⁷ trata de establecer la especificidad del *Trauerspiel* (la obra teatral fúnebre o luctuosa: el drama barroco); para ello analiza con profundidad la diferencia que éste guarda con respecto a la tragedia, enfrentándose a la estética de lo trágico de Voltek o a *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche³⁸. Benjamin señala que el contenido del *Trauerspiel* es la vida histórica o, mejor, en él se produce la asimilación de la escena teatral con la histórica³⁹. La ausencia de una escatología barroca hace que el *Trauerspiel* se precipite completamente en el desconsuelo de la condición terrestre, armonizando los elementos del luto y el juego.

Benjamin reconstruye el escenario barroco en su representación de la corte, el príncipe o el intrigante, viendo en el fondo de todas estas manifestaciones el despliegue del dolor y la inminencia de la catástrofe. Frente al *Trauerspiel*, la tragedia es el espectáculo agonial, que descansa en la idea de sacrificio⁴⁰; Benjamin sigue a Rosenzweig al subrayar cómo el drama barroco persigue un fin totalmente desconocido a la tragedia antigua: la tragedia del hombre absoluto en relación con el objeto absoluto. El camino recorrido desde la tragedia al *Trauerspiel* es el que se contempla en el paso de la muerte del héroe a la muerte del mártir.

El acontecimiento trágico es cósmico; lo que sucede en el drama barroco discurre ante los ojos de los que padecen el luto: la historia se despliega como ostentación de la tristeza y como auténtica historia natural. El *Trauerspiel*, afirma Benjamin, es un entretenimiento para tristes; contemplando el espectáculo del luto profundizan en su ser criaturas deyectas. El melancólico mira a la tierra para ver los signos de la *caducidad*⁴¹, su dilatada experiencia de lo efímero, pero también para sentir que en ese fondo oscuro se encuentran tesoros inagotables. «La melancolía traiciona al mundo por amor al saber. Pero su tenaz absorción contemplativa se hace cargo de las cosas a fin de salvarlas»⁴².

El barroco ha realizado esta travesía del dolor que no se complace en la belleza ni en las armónicas promesas del clasicismo; se ha situado en la *mortalidad*, en la fragilidad de lo humano y por ello sólo ha podido encontrar su medio de expresión en la alegoría⁴³. En la alegoría, en ese significar algo distinto de lo que se es, se condensan los dolores del mundo: la calavera es su rostro.

³⁶ H. Arendt: *Hombres en tiempos de oscuridad*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1990, pág. 117 y ss.

³⁷ Trad. cast. en Ed. Taurus, Madrid, 1990.

³⁸ Cfr. W. Benjamin: *El origen del drama barroco alemán*, págs. 88-92.

³⁹ Cfr. M. Cacciari: *Drama y duelo*, Ed. Tecnos, Madrid, 1989, págs. 6-10.

⁴⁰ Cfr. W. Benjamin: *El origen del drama barroco*, pág. 95. *Deberían tomarse en consideración las tesis de René Girard sobre la relación entre tragedia y sacrificio*, cfr. *La violencia y lo sagrado*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1983, págs. 51-53.

⁴¹ Cfr. J. Kristeva: *Soleil noir*, Ed. Gallimard, París, 1987, pág. 64-66.

⁴² W. Benjamin: *El origen del drama barroco alemán*, pág. 149. *Hay un movimiento ambiguo que asume el pesar al mismo tiempo que intensifica la conciencia del yo*, cfr. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl: *Saturno y la melancolía*, Ed. Alianza, Madrid, 1991, págs. 229-230.

⁴³ Según Craig Owens, la alegoría se ocupa de la proyección de la estructura como secuencia, «el resultado, sin embargo, no es dinámico, sino estático, ritual, repetitivo» (C. Owens: «El impulso alegórico», en *Revista Atlántica, Las Palmas*, 1991, pág. 35). *Es necesario tener presente el elemento cultural del aura y la proximidad con respecto a la muerte de la narración*, cfr. W. Benjamin: *El origen del drama barroco*, pág. 159.