

Artículos

“Perfiles fotográficos de Walter Benjamin: el presente del aura”

Tomás Caballero Roldán

Debido al contenido y extensión de este artículo, Prometheus decide ofrecer al lector un medio más cómodo para su lectura.

Perfiles fotográficos de Walter Benjamin: el presente del aura

Tomás Caballero Roldán

La obra benjaminiana es un puzzle heterogéneo y contradictorio, y no sólo debido a su vida inconclusa, llena de proyectos inacabados y truncados demasiado pronto, en un mundo que comenzó a ser demasiado rápido para pensar despacio. La propia concepción del pensamiento benjaminiano es alegórica, iluminista, un mosaico de imágenes y significados al hilo de artistas, literatos, fotógrafos... apoyado en la música, el texto, la técnica... Walter Benjamin pasa de puntillas sobre sus imágenes, y sus imágenes cruzan como relámpagos por su texto. Ambos campos se tocan sin diluirse mientras enriquecen el mundo.

Respecto a la fotografía, Benjamin citó tanto imágenes no artísticas —un retrato de infancia de Kafka—, como desarrolló aspectos del tema que llegarían a ser clásicos.¹ En general, sorteaba el corsé académico y percibía arte no sólo en la alquimia humana del artista, sino también en el guiño que la naturaleza de lo visual dirige a quien sabe captarlo y retenerlo. En la fotografía pervive algo del aura que él mismo dio por perdida, y no necesariamente porque alguien deposite en ella el misterio de su permanencia. El arte tiene oídos, y no sólo aplica humanidad a la obra: la fotografía vive justo en ese espacio intermedio, deja la puerta abierta a los guiños del lector y de la historia: el aura vive en la memoria. Los comentarios fotográficos de Benjamin buscan la frágil relación de los fotógrafos con sus obras. A menudo hemos de imaginarnos a qué se refiere en sus descripciones de Blossfelt, Atget, Sander, Moholy-Nagy, Heartfield, o en qué piensa al celebrar a Daguerre, Niepce, Stelzner... Vemos su crítica al esteticismo de Patzch y al arte futurista, pero se hace difícil en la «fotografía a la moda» que «ha hecho objeto de consumo a la lucha contra la miseria».



Baudelaire. Nadar, 1855

Hay un posible itinerario de la crítica fotográfica benjaminiana, desde su admisión de la nueva técnica hasta su oposición a la fotografía estetizada y comercial, con el telón de fondo de los cambios en el mundo de la comunicación, el arte y la vida cotidiana de la primera mitad del siglo XX, y la encrucijada de las técnicas de montaje, el constructivismo y el dadaísmo ante las terribles embestidas de la Primera Guerra Mun-

¹ W. Benjamin. «La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica», en *Discursos Interrumpidos*, Buenos Aires, Taurus, 1985.

dial y la Guerra Civil española, o el sofisticado capitalismo del segundo tercio del siglo XX. En sus comienzos, Benjamin confiaba en que la ciencia y la tecnología pudieran ampliar el progreso cultural. Con la fotografía, el artista había incorporado un nuevo procedimiento que presentaba «nuevos descubrimientos de la naturaleza», y «no sólo bellas imágenes»,² y revelaba simultáneamente conocimiento y compromiso. Benjamin atribuía a la forma de las obras la garantía del arte, aunque en ella residiera también la estetización: «la tendencia de una obra literaria [o artística] sólo podrá concordar políticamente si literariamente [estéticamente] concuerda también. [...] esa tendencia literaria, contenida de manera implícita o explícita en cada tendencia política *correcta*, es la que constituye, y no otra cosa, la calidad de la obra».³ Benjamin quería salvar a la fotografía de la apropiación ideológica: la técnica fotográfica podía distinguir entre formas liberadoras y alienadas. Desde luego, la tecnología había supuesto un progreso en los medios materiales, aunque no en las relaciones sociales derivadas: mientras el progreso técnico material avanzaba, el progreso histórico estaba detenido. Benjamin dudaba de la ideología del progreso «inmediato», y por eso acentuó la necesidad de que el crítico y el artista estuvieran siempre atentos a las diferencias entre el progreso técnico y el social. No planteaba un rechazo de la técnica, sino la necesidad de actualizar con ella el deseo de la sociedad. Rechazaba los productos de consumo y propaganda disfrazados de belleza, la técnica por la técnica, el arte por el arte. Susan Buck Morss parafrasea a Benjamin diciendo que el artista que carece de control sobre sus «medios de producción» está atrapado «en el estado de ensoñación de la tecnología». El objetivo es sacar a la sociedad del encierro en las verdades inmediatas. Es necesario comprender los dos extremos de la crítica benjaminiana: la transparencia técnica y el esteticismo artístico; en medio, existe una dialéctica transformadora. A su juicio, la técnica no conduce a un mundo feliz, sino que ofrece un caudal «provisorio» y una «energía» revolucionaria válidos para transformar el presente.

Podemos apreciar en la reseña a un libro de Karl Blossfeldt, «Algo acerca de las flores»⁴, una de sus prime-



Pescadora, David Octavius Hill.

² S. Buck Morss. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid, La balsa de la Medusa. 2001, p. 152.

³ W. Benjamin. «El autor como productor». Traducción de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1975. <http://tijuana-artes.blogspot.com/2005/03/el-autor-como-productor.html>. *El autor como productor*, México, Itaca, 2004.

⁴ W. Benjamin, «Algo acerca de las flores», en *Sobre la fotografía*, Pretextos, Valencia, 2005. Título original: *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder*.

ras intervenciones sobre fotografía, en 1928. En ella, Benjamin alababa el «gran escrutinio de toda la gama de percepciones» de la fotografía que «brota zumbando como un géiser de nuevos mundos de imágenes», una técnica que descubre el «velo que nuestra pereza ha echado sobre ellas». La idea se mantendría en parte en la «Pequeña historia de la fotografía» de 1931,⁵ donde mencionaba la foto de una pescadora, de David Octavius Hill, en la que «queda algo que no se agota en el testimonio del arte del fotógrafo Hill, algo que se resiste a ser silenciado [...] sin querer entrar nunca en el “arte” del todo». Benjamin sugiere la importancia del ojo inconsciente al que se dirige la «minúscula chispita de azar, de aquí y de ahora», con la que la realidad ha chamuscado la fotografía. Así, las «composiciones estructurales» de la técnica presentan «una afinidad mayor con la cámara que un paisaje sentimentalizado o un retrato lleno de espiritualidad».⁶ Benjamin criticó a quienes no habían sabido apreciar el valor de la fotografía, a pesar de los extraordinarios trabajos de los primeros fotógrafos: Hill, Cameron, Stelzner o Nadar, por ejemplo. Hasta casi 1910, se había descartado la capacidad de la fotografía para abrir el inconsciente a la visión natural, tanto como su capacidad de acercar la naturaleza o lo más profundo de la sociedad. Y, del mismo modo que no se había sabido apreciar el potencial positivo de la fotografía, tampoco se supo ver cómo podía ser utilizado para estetizar la vida social y política. A Benjamin le preocupaba cómo podía perder significación la fotografía, y ser un simple fetiche. Para él, la belleza técnica ocultaba la realidad: su falsa novedad podía simbolizar «el cambio histórico, en lugar de introducirlo», y ocupar, mediante la falsificación, el lugar que no había logrado introducir en las relaciones históricas y sociales. En un mundo de progreso reducido, la técnica emergía como anestesia de la pérdida de destino.

El peligro del esteticismo no estaba sólo en la caída simple del deseo en la belleza espiritual, sino en la «capitulación del deseo ante el destino», del «deseo sensual *activo*» en un «deseo *pasivo* de nuevas sensaciones».⁷ La belleza es terrible si conduce a renunciar al *valor de uso del presente* por un simple valor de cambio. Benjamin niega «lo bello» sólo en ese sentido, puesto que su obra no está exenta de apelaciones al deseo: «Las imágenes del deseo no liberan directamente a la humanidad.



Violonchelistista. Bragaglia

⁵ W. Benjamin, «Pequeña historia de la fotografía», en *Sobre la fotografía*, Pretextos, Valencia, 2005.

⁶ W. Benjamin, *Ibidem*.

⁷ Susan Buck Morss, *op. cit.*, pág. 121.

Pero son esenciales para ese proceso». ⁸ Benjamin distingue «belleza ilusionista» de «belleza dialéctica», y opta por sacar a la sociedad de la «somnolencia colectiva» mediante los propios recursos de la imagen técnica: «la capacidad tecnológica de producir debe ser mediada por la capacidad utópica de soñar, y viceversa». ⁹ En la obra de Benjamin hay una oposición dialéctica entre «belleza-mito» e «inconsciente-memoria». Los polos opuestos de esa estética dialéctica son el surrealismo y el futurismo: el primero tiene que ver con la «redención del pasado» inconsciente, y el segundo con la fantasía del «culto futurista a lo nuevo». Benjamin opone «redención del pasado» a «sustitución del pasado»: la primera renueva la memoria a partir de ella misma, la segunda permuta el pasado en nuevas versiones o lo sustituye por uno mítico (en el mito, el futuro y el pasado se confunden). Para Benjamin, no existe lo nuevo sin conexión con lo antiguo: por sí mismo es un sorteo de la memoria y una amnesia de la sociedad. Por el contrario, el tiempo histórico convive con su pasado incumplido: la redención del pasado es un presente en contraste con la memoria, una cuña del presente en el pasado. Se puede caer en la simple «sensación de lo nuevo», en un mundo de ensueño; o vivir un «despertar colectivo» de la sociedad.

El artista obra en la forma de la técnica para eludir todos los espejismos míticos. En una de sus grandes imágenes metafóricas, el Angelus Novus, huracán del progreso que empuja irremediamente a la historia hacia el futuro y deja atrás las ruinas amontonadas, Benjamin dejó ver la cara revolucionaria del ángel de la historia, una actitud que la sociedad tendría que asumir como suya; en la mirada de la historia hacia



Restos de carruajes en París. Atget

atrás, y no hacia adelante, no sólo hay horror, sino también el encuentro de las ruinas del recuerdo y la memoria: en ellas se ven los fragmentos a partir de los cuales liberarse del ensoñamiento de la estetización amnésica. ¹⁰ Como ejemplo de fotógrafo de su tiempo, Benjamin citaba a Atget: «fue el primero en desinfectar la sofocante atmósfera extendida por el convencionalismo de los retratos fotográficos de su época [...], buscó lo desaparecido o lo extraviado». Los desechos de la sociedad, las calles vacías, los personajes perdidos o anónimos de Atget personalizan las ruinas del Angelus novus. Benjamin sabía que lo mítico «congela la historia de la

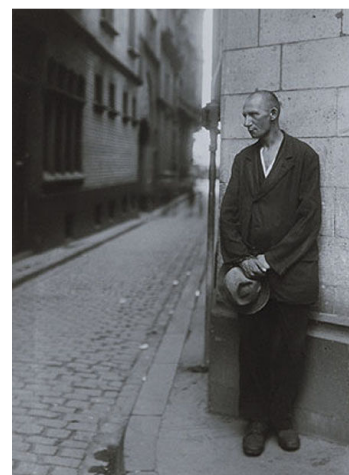
⁸ *Ibidem*, pág. 138.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ W. Benjamin. *Tesis sobre la filosofía de la historia y otros ensayos*. Itaca, México, 2008.

humanidad como si estuviese encantada por un hechizo mágico», pero tenía la certeza de que la «naturaleza fetichizada también es transitoria».¹¹ «¿Dónde podría recurrir la imaginación sino al pasado muerto para conceptualizar el mundo “que-no-es-aún”?».¹² Gracias a la visualización del tiempo, la sociedad puede revitalizar un «pasado trunco que de otra manera estaría irremediabilmente perdido», y sacar a la luz su proceso inconsciente de materialización.¹³

Benjamin hablaba de algunos retratistas, como August Sander, que habían conseguido incorporar «el medio ambiente y el paisaje» en «la apariencia inexpresable de un rostro», y que sugerían aceptar «que nos miren en función de nuestra procedencia» y a «mirar a los demás» según la suya. Estaba preocupado por la distorsión que ejercía la técnica en las «variantes» o diferencias individuales. El arte era la «fructífera oposición dialéctica a la invención» y debía ser fiel a lo singular. Benjamin rechazaba la expresión «el mundo es bello» porque no lograba captar «los contextos humanos» de lo fotografiado.¹⁴ Del mismo modo, rechazaba la «simple réplica de la realidad» y aludía a la legítima «labor» del artista de «desmascarar y construir». Oponía el trabajo de Renger Patzsch al constructivismo del fotógrafo Moholy-Nagy, «pionero de la nueva fotografía»,¹⁵ por su apertura a la vida y la descomposición de su centro ensimismado. Benjamin alababa la fotografía experimental y didáctica, ajena «al encanto o la sugestión», la que no frena el «mecanismo asociativo del espectador». En «El autor como productor», reclamaba el lugar del artista comprometido frente a la estetización de la «belleza» y la «perfección técnica». La técnica misma podía liberar el arte y desautomatizarlo: «Sólo en la originalidad de la técnica, y no en el mensaje, encuentra una obra la posibilidad de contribuir a la recuperación de una conciencia auténtica. A partir del trastorno de la técnica se consigue el gesto político, el extrañamiento. A partir de ese trastorno se gana una conciencia atenta, se consigue la “tendencia correcta”».¹⁶ El «autor productor» tiene una especial tarea como creador de llaves en el continuo dialéctico de la producción cultural. Es consciente de qué hace con su obra, qué expresa y a quién la dirige, y no sólo de que es «él»



Parado, August Sander. 1928.

¹¹ S. Buck Morss. *op. cit.*, pág. 181.

¹² *Ibidem*, pág. 181.

¹³ *Ibidem*, pág. 143.

¹⁴ «El mundo es bello es el título del célebre libro de fotos de Renger-Patzsch, en el cual vemos en su cima a la fotografía neobjetiva». W. «El autor como productor», en *op. cit.*

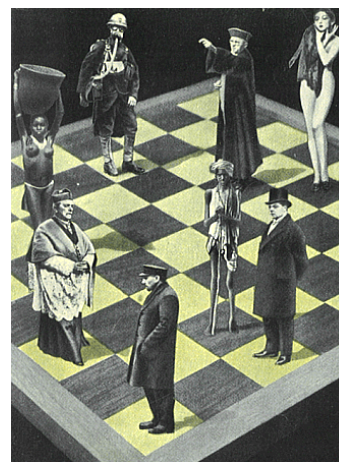
¹⁵ W. Benjamin. «Algo nuevo sobre las flores», en *op. cit.*

¹⁶ W. Benjamin. «El autor como productor», en *op. cit.*

quien hace la obra, o de qué puede hacer «con la técnica». El reto es poner en movimiento una estética liberadora y autocrítica, la «función organizadora» del arte. Y «en modo alguno debe limitarse su utilidad organizativa a la propagandística».¹⁷

El ejemplo de esterilidad estética era la prensa, que convertía el tiempo social en un mero culto a la novedad: «Nada ata tanto a un lector a su periódico como esta impaciencia que reclama día a día alimento nuevo», algo que tiene «funciones contrarrevolucionarias en tanto el escritor experimente su solidaridad con el proletariado sólo según su propio ánimo, pero no como productor».¹⁸ En la medida en que lo novedoso se convierte en espectacular, en nuevo por sí mismo, mágico o mítico, el autor pierde el control de su actividad estética. Benjamin ponía como ejemplo de pérdida estética a la «nueva objetividad» fotográfica —equivalente en Alemania a la *Straight Photography* estadounidense—: la *Neue Sachlichkeit* asimilaba «cantidades sorprendentes de temas revolucionarios», e incluso los propagaba, pero «sin poner por ello seriamente en cuestión su propia consistencia»: sólo los ofrecía como rito espiritual, como fetiche o espejismo. Benjamin ponía en cuestión dos tipos de estetización: la que plasmaba las cosas «tal y como se ven», despojadas de una forma y una estructura que permita verlas en perspectiva; y la que buscaba el ángulo más bello y lo plasmaba indiscriminadamente, sin medida. (Incluso la cultura de izquierdas buscaba «efectos siempre nuevos para divertir al público».) Benjamin se preguntaba a quién le era útil la técnica del reportaje: la lucha contra la miseria se había convertido en un objeto de consumo, en «miseria captada de forma perfeccionada» como «objeto de goce». Parecía bastar con mostrar la miseria para pensar que se hacía algo con ella (compasión), algo que se acentuaba mostrando el ángulo más bello. Para Benjamin, la producción estética constituía un ciclo que debía ser cerrado por el destinatario y devuelto al origen, necesitaba cobrar cuerpo en cada uno de los destinatarios. Pensaba como Brecht: «Un aparato mejorado será tanto mejor si está en situación de hacer de los lectores o de los espectadores colaboradores», y no sólo consumidores.

Para Benjamin, los fotógrafos debían «arrancar las imágenes del consumo y



Fotomontaje de John Heartfield.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

del desgaste de la moda, y otorgarles valor de uso revolucionario».¹⁹ Benjamin citaba una combinación de procedimientos que superaban el poder estetizante de la fotografía: «La técnica del montaje posee “derechos especiales” [...] porque “interrumpe el contexto en el que se inserta” y de ese modo “actúa contra la ilusión”».²⁰ La técnica es contenido pleno, y sólo a través de ella se desautomatiza la obra. Benjamin creía que el «vigor revolucionario del dadaísmo» había «puesto a prueba la autenticidad del arte»,²¹ y comparaba sus fotomontajes con el teatro de Brecht: éstos no desarrollaban «acciones» sino que exponían «situaciones» interrumpiendo las acciones. Lo desmontado actúa «en contra de una ilusión en el público. [...] fuerza así al espectador a tomar postura ante el suceso». Benjamin valoraba el vigor revolucionario de los fotomontajes de John Heartfield, que compensaba los reflejos de la complacencia contemplativa y el consumo. El arte del montaje debía evitar la ilusión de fundido de los elementos, la ausencia de «contradicción» y de «artificio».²² En una carta a la revista *Das Wort*, Benjamin mostraba en 1936 como a los surrealistas les había fallado su «intento de controlar “artísticamente” la fotografía. Ellos también cayeron en el error de los fotógrafos artistas [...]. El mundo es bello».²³ Cinco años después de su felicitación del surrealismo,²⁴ él mismo llegaría a afirmar que los surrealistas habían quedado atrapados en el mundo de los sueños. Benjamin valoraba la cultura de masas no sólo como origen de la fantasmagoría moderna, sino también como fuente de energía colectiva capaz de superarla. Era necesario evitar que el «despertar colectivo» se convirtiera en mito en sí mismo. Había una línea que partía de Hill, Atget, Blossfelt y Sander, que conectaba con el constructivismo de Moholy Nagy, llegaba al dadaísmo de Heartfield, y alcanzaba el especial surrealismo de Man Ray. A pesar de no decirlo expresamente, Benjamin parecía salvar a Man Ray, otorgándole una crítica como la de Heartfield, en una cita de Aragon. No es difícil pensar en ello si tenemos en cuenta el dadaísmo implícito de Man Ray, y su amistad con Duchamp.²⁵ Pero, fundamentalmente, para Benjamin, aprovechar la técnica no es someterse a sus formas dadas, sino apropiarse de su potencial para la sociedad mediante una actitud más ligada a la acción que a la contemplación pasiva. La imagen tiene sentido si tiene continuidad en un receptor; si no, se estetiza en un recuerdo, una promesa, un ído-

¹⁹ W. Benjamin. «el autor como productor», *op. cit.*

²⁰ S. Buck Morss, *op. cit.*, pág. 84.

²¹ W. Benjamin. «El autor como productor», *op. cit.*

²² S. Buck Morss, *op. cit.*, pág. 84.

²³ W. Benjamin, «Carta de París, 2. Pintura y fotografía», en *Sobre la fotografía*, Pretextos, Valencia, 2005.

²⁴ W. Benjamin, «El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea», en *Discursos interrumpidos*, Buenos Aires, Taurus, 1985.

²⁵ W. Benjamin, «Carta de París, 2. Pintura y fotografía», *op. cit.*, pág. 83.

lo. Esto incluye los artificios y los efectos más sofisticados del artista, que no deben estar al servicio de la técnica. Las imágenes dialécticas de la estética benjaminiana son «constelaciones críticas de pasado y presente» que transmiten las *grietas de la tradición en que se asientan los peldaños del presente*. La voluntad política se moviliza mirando atrás, superando la engañosa ilusión que sitúa el destino en un más allá o en un «aquí hipostasiado y sustitutorio». Es necesario superar la imagen de una historia que se nos ofrece como muerta, tanto como los fetiches que sustituyen el pasado por un origen o un destino míticos: lo «quimérico, lo maravilloso, lo sobrenatural». En su obra, dado su carácter dialéctico, alegórico y fragmentario, siempre podemos encontrar piezas que anticipan lo que sucede después: «¡Qué manido el método [...] de empujar las cosas hacia cualquier iluminación simbólica! [...] Subrayar patéticamente o fanáticamente el lado enigmático de lo enigmático, no nos hace avanzar. Más bien penetramos el misterio sólo en el grado en que lo reencontramos en lo cotidiano por virtud de una óptica dialéctica que percibe lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano.»²⁶ Desde esta perspectiva se entiende mucho mejor el célebre texto de Benjamin sobre la pérdida del aura, y la actualidad de Benjamin en la estética contemporánea. ■

²⁶ W. Benjamin. «El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea», *op. cit.*