

Septiembre de 2009

La fotografía¹

Siegfried Kracauer

*Caminaba en el tiempo de Schlauroffen y de repente vi a Roma y al
Letrán suspendidos de una hebra de seda, un hombre sin pies que
superaba a un veloz caballo y una espada afiladísima que cortaba
un puente por el medio.*

Cuentos de Grimm

Así se muestra la diva cinematográfica. Tiene 24 años y posa en la primera plana de una revista, frente al Hotel Excelsior en el Lido. La fecha es septiembre. Quien haya mirado a través de una lupa de las utilizadas en las imprentas habrá reconocido la trama de millones de puntitos que componen a la diva, las olas y el hotel. Pero la imagen no pretende mostrar el entramado de puntos, sino a la diva en el Lido. Tiempo: el presente texto situado junto a la foto la califica de demoníaca: nuestra diva demoníaca. A pesar de todo no está privada de cierta expresión. El peinado con flequillo, la pose seductora de la cabeza y las doce hebras de pestañas a derecha e izquierda, todos los detalles presentados específicamente por la cámara, están ubicados correctamente en el espacio: una imagen sin defectos. Todos la consideran encantadora, debido a que todos ya han visto, en la pantalla, a la original. Está tan bien fotografiada que no se puede confundir con nadie, aunque tal vez sólo sea la doceava parte de una docena de *tillergirls*. Ensoñadora, posa frente al Hotel Excelsior, que aprovecha su rama: un ser de carne y hueso, nuestra diva demoníaca de 24 años en el Lido. La fecha, como ya dije, es septiembre.

¹ Publicado originalmente en: <http://www.scribd.com/doc/20577415/LaFotografia>

Septiembre de 2009

¿Así lucía la *abuela*? La fotografía, que tiene más de sesenta años y que ya es una fotografía en sentido moderno, la muestra como una señorita de 24 años. Debido a que las fotografías son parecidas, ésta también lo debe haber sido. Fue producida con cuidado en el taller de un fotógrafo cortésano. Pero aquí faltaría la tradición oral; a partir de la imagen no se puede reconstruir a la abuela. Los nietos saben que en sus años de vejez vivió en una pequeña habitación con vistas al casco antiguo de la ciudad, saben que por entretener a los niños hacía bailar a los soldaditos mecánicos sobre una mesa de cristal; esos niños conocen una historia tea de su vida y dos máximas verídicas que se van modificando levemente de generación en generación. Hay que creer a los padres cuando afirman haber escuchado de su propia madre que esa fotografía representa a la misma abuela de la cual se conservó lo poco que quizá también se olvidará. Las declaraciones de los testigos son imprecisas. En definitiva, en la fotografía no está reproducida en absoluto la abuela, sino su amiga, a la cual se parecía. Ya no existen coetáneos. ¿Y la similitud? Hace tiempo que la imagen original está ajada. Sin embargo, la imagen, que se fue oscureciendo, tiene tan poco que ver con los rasgos recordados que los nietos se sienten curiosamente obligados a reconocer en la fotografía a la antepasada, legada fragmentadamente. Pues bien, se trata, por lo tanto, de la abuela; sin embargo, en realidad es una joven señorita como cualquier otra de 1864. La joven sonrío y sigue sonriendo siempre igual; la sonrisa permanece quieta sin referirse todavía a la vida de la cual fue extraída y no ayuda en nada a la similitud. Los maniqués situados en los salones de belleza sonrío del mismo modo terco e incesante. El maniqué no es actual, podría estar junto a otros similares en la vitrina del museo con el rótulo «Trajes de 1864». Los maniqués se encuentran ahí, para exponer los trajes históricos e incluso la misma abuela de la fotografía es un maniqué arqueológico que sirve para presentar el traje de época. Así se vestía por entonces: madroños decorativos atados estrechamente a la cintura, con miriñaque y muñequero con bolsita. Ante los ojos de los nietos la abuela se diluye en detalles de moda y anticuados. Los nietos se ríen del traje que, después de la desaparición de su portador, sólo libra un campo de combate —una decoración exterior que se ha independizado—. Los nietos son irreverentes y hoy en día las jóvenes se visten de otra manera. Se ríen y al mismo tiempo les invade un escalofrío pues, a través del arte ornamental del traje, a partir del cual ha desaparecido la abuela, les parece percibir un

Septiembre de 2009

momento del tiempo pasado, del tiempo que transcurre sin retorno. Si bien el tiempo no está fotografiado como la sonrisa o los madroños, sin embargo la fotografía misma -así les parece a esos jóvenes— es una representación del tiempo. Si la fotografía suministró duración a esos elementos, no los mantuvo más allá del mero tiempo; más bien el tiempo habría creado imágenes a partir de ellos.

2

«De la etapa temprana de la amistad de Goethe y Carlos Augusto.» «Carlos Augusto y la elección del coadjutor de Erfurt en 1787.» «Visita de un bohemio a Jena y Weimar» (1818). «Recuerdos de un bachiller de Weimar» (1825-1830). «Un informe contemporáneo sobre el festejo a Goethe en Weimar el 7 de noviembre de 1825.» «Hallazgo de un busto de Wieland esculpido por Ludwig Klauer.» «Plan de un monumento nacional de Goethe en Weimar.» El herbario de éstas y otras investigaciones configura los anuarios de la Sociedad Goethe, cuya serie no se puede concluir definitivamente. Ridiculizar la o filología goethiana que deposita sus productos en los anuarios sería superfluo por el hecho de que ella misma abandona el mundo que recoge; mientras tanto el seudobrillo de las numerosas obras monumentales sobre la forma, la esencia y la personalidad, etcétera, de Goethe apenas ha sido comprendido. El principio de la filología goethiana es el pensar histórico, que se ha impuesto casi simultáneamente con la técnica fotográfica moderna. Sus representantes creen, equivocadamente, poder explicarlo todo en todo; creen poder explicar completamente un fenómeno cualquiera a partir de su génesis; creen, por lo tanto, comprender en todo caso la realidad histórica cuando reproducen completamente la serie de acontecimientos en su consecución temporal. La fotografía ofrece un continuo espacial y el historicismo quiere completar el continuo temporal. El reflejo definitivo del transcurso temporal interno alberga, según éste, al mismo tiempo, el sentido de los contenidos transcurridos en ese tiempo. Si en la presentación de Goethe faltaran las partes intermedias de la elección del coadjutor de Erfurt o los recuerdos del bachiller de Weimar, entonces ésta carecería de realidad. Para el historicismo se trata de la fotografía del tiempo. A su fotografía del tiempo correspondería una enorme película que ilustrara completamente los procesos reunidos en dicha fotografía.

Septiembre de 2009

3

La memoria no incluye ni la presentación espacial global ni el transcurso temporal global de un hecho. En comparación con la fotografía, sus trazos son discontinuos. El hecho de que una vez la abuela hubiese estado involucrada en una historia vil, que siempre se vuelve a contar, aunque no se hable con gusto de ello, no significa mucho desde el punto de vista del fotógrafo. Él conoce las primeras arrugas de su rostro y ha anotado cada fecha. La memoria no atiende a las fechas; soslaya los años o dilata la distancia temporal. La selección de los rasgos reunidos por la memoria tal vez parezca arbitraria al fotógrafo. Se ha llevado a cabo así y no de otra manera debido a que disposiciones y propósitos exigen la represión, falsificación y resaltamiento de determinadas partes del objeto. Una mala infinitud de razones determina los restos que se han de filtrar. Sean cuales fueren escenas de las que se acuerda un hombre, éstas se refieren a algo que remite a él, sin que él tenga que saber a qué se refieren. Son conservadas en consideración de lo que quieren decir para él. Por lo tanto, se organizan según un principio que se diferencia, según su esencia, del de la fotografía. La fotografía capta lo dado como un continuo espacial (o temporal) y las imágenes de la memoria conservan lo dado en cuanto significa algo. Debido a que lo significado se manifiesta tan poco en el contexto meramente espacial como en el meramente temporal, las imágenes se relacionan con la reproducción fotográfica. Si aparecen a partir de ahí como fragmento, debido a que la fotografía no contiene el sentido al que remiten y están orientadas las imágenes —un sentido que acaba siendo un fragmento—, entonces la fotografía aparece, a partir de esas imágenes, como un conglomerado que, en parte, se compone de despojos.

La significación de las imágenes de la memoria está vinculada a su contenido de verdad. Mientras estén ligadas a la vida instintiva descontrolada, hay una ambigüedad demoníaca inherente a ellas. Son opacas como vidrio esmerilado a través del cual apenas pasa un resplandor de luz. Su transparencia aumenta en la medida en que los conocimientos iluminan la vegetación del alma y delimitan su impulso natural. Sólo puede encontrar la verdad la conciencia liberada que mide lo demoníaco de los impulsos. Los rasgos de los que ésta se acuerda están relacionados con lo que se reconoce como verdadero y lo que se

Septiembre de 2009

puede manifestar en ellos o puede ser excluido por ellos. La imagen en la que se encuentran tales rasgos se distingue de todas las otras imágenes de la memoria, pues no conserva como éstas una gran cantidad de recuerdos no traslúcidos, sino contenidos que conciernen a lo que se reconoce como verdadero. A esta imagen, que con razón se puede llamar la última, se deben reducir todas las imágenes de la memoria, debido a que sólo lo inolvidable persiste en ella. La última imagen de un hombre es su propia historia. De ella se excluyen todas las características y determinaciones que no están relacionadas significativamente con la verdad designada por la conciencia liberada. Como está representada por un hombre, no depende absolutamente ni de su constitución natural ni del contexto aparente de su individualidad, por lo cual en su historia sólo se incorporan fragmentos de estos elementos. Se asemeja a un monograma que comprime el nombre en una directriz que tiene importancia como ornamento. El monograma de Eckart es la fidelidad. Grandes fenómenos históricos continúan viviendo en la leyenda, que por más ingenua que sea alberga su propia historia. En los auténticos cuentos maravillosos (Marchen) presumiblemente la fantasía ha depositado monogramas típicos. Debajo de la fotografía de un hombre, su historia se encuentra como enterrada debajo de un manto de nieve.

4

En la descripción de un paisaje de Rubens presentada por Goethe a Eckermann, éste observa, para su sorpresa, que la luz proviene de dos lados opuestos, «lo cual es contrario a toda naturaleza». Goethe le responde: «Por eso Rubens evidencia su grandeza y revela que se coloca con su espíritu libre sobre la naturaleza y que ésta satisface y configura sus elevados fines. La luz doble es, en efecto, poderosa y usted puede decir, de todas maneras, que está en contra de la naturaleza. Sólo si está en contra de la naturaleza, entonces digo al mismo tiempo que es superior a la naturaleza, digo que la luz es el audaz trazo del maestro con el cual demuestra de un modo genial que el arte no está completamente subordinado a la necesidad de la naturaleza, sino que posee sus propias leyes». Un retratista que se sometiera completamente a la «necesidad de la naturaleza», en el mejor de los casos crearía fotografías. En una época determinada que ha comenzado con el Renacimiento y que ahora quizá ya se acerca a su fin, la «obra de arte» se atiene ciertamente a la naturaleza, cuya

Septiembre de 2009

peculiaridad se manifiesta cada vez más en esta época. Sin embargo ésta, a través de la naturaleza, se orienta hacia «fines más superiores». Se trata del conocimiento en materia de colores y contornos, y cuanto más grande es, más se aproxima a la transparencia de la última imagen de la memoria en la cual se concentran los rasgos de la «historia». Un hombre retratado por Trübner pidió al artista que no olvidara las arrugas y pliegues de su rostro. Trübner señaló hacia la ventana y dijo: «Allí vive un fotógrafo. Si desea tener arrugas y pliegues, dígame que venga; él se los podrá dibujar; yo pinto historia...». Para que la historia se presente se debe derribar la mera trama de superficialidades que ofrece la fotografía, ya que en la obra de arte el significado del objeto se convierte en un fenómeno espacial, mientras que en la fotografía el fenómeno espacial de un objeto es su significado. Ambos fenómenos espaciales, el «natural» y el del objeto conocido, no se corresponden. En tanto la obra de arte conserva el primero en aras del segundo, reúne al mismo tiempo la similitud obtenida por la fotografía, que se refiere al aspecto del objeto, al que revela, no sin más; pero sólo la transparencia del objeto es transmitida por la obra de arte, la cual se asemeja a un espejo mágico que no refleja al hombre en cuestión, tal como éste se manifiesta, sino como desearía ser o como es originariamente. También la obra de arte se descompone en el tiempo; sin embargo, a partir de los elementos desprendidos emerge su significado, en tanto que la fotografía acumula los elementos.

Hasta la segunda mitad del siglo XIX los jóvenes pintores practicaron habitualmente la técnica fotográfica. A esta técnica, no del todo despersonalizada, de aquella época de transición le correspondía un entorno espacial, en el cual aún se quería captar huellas de significado. Con el creciente progreso de la técnica y la simultánea pérdida del significado de los objetos, La fotografía artística perdió su derecho; no se convierte en una obra de arte, sino en una imitación. Las ilustraciones infantiles son de Zumbusch; Monet fue el padrino de las impresiones de paisajes. Los arreglos que no van más allá de la hábil imitación de estilos conocidos fallan precisamente en la representación del resto de la naturaleza, que en cierto ámbito sería posible para una técnica más desarrollada. Los pintores modernos han compuesto sus pinturas a partir de fragmentos de fotografías para resaltar la yuxtaposición

Septiembre de 2009

de fenómenos materializados que se desarrollan en relaciones espaciales. A esta intención estética se opone la de la fotografía artística, que no elabora el objeto atribuido a la técnica fotográfica, sino que quiere revestir con estilo un hecho puramente técnico. El fotógrafo artístico es un artista diletante que imita un tipo de arte deduciendo su contenido, en vez de tomar lo que carece de contenido. Del mismo modo la gimnasia rítmica quiere envolver al alma de la cual no conoce nada. Coincide con la fotografía artística en el hecho de que ésta también trata de confiscar la vida elevada para extraer un procedimiento que es meramente elevado cuando encuentra el objeto para su técnica. Los fotógrafos artísticos actúan en el sentido de aquellas fuerzas sociales que se interesan por la apariencia de lo espiritual porque temen al espíritu verdadero, ya que éste podría dinamitar el trasfondo que sirve como transfiguración a la apariencia. Valdría la pena hacer el esfuerzo de desvelar las estrechas relaciones entre el orden social establecido y la fotografía artística.

5

La fotografía no conserva los rasgos transparentes de un objeto, sino que lo toma desde diversas ubicaciones como un continuo espacial. La última imagen de la memoria perdura en el tiempo por su carácter de inolvidable; la fotografía que no ve y comprende esta imagen se debe colocar esencialmente en relación con el momento de su surgimiento. «La esencia del filme es, hasta cierto grado, la esencia del tiempo», observa E. A. Dupont en su libro sobre el cine comercial, cuyo tema es el entorno normal, susceptible de ser fotografiado (citado según Rudolf Harms, *Filosofía del filme*). Sin embargo, si la fotografía es una *función del tiempo fluyente*, entonces su significado objetivo se modificará, según si pertenezca al ámbito del presente o a alguna etapa del pasado.

La fotografía actual que reproduce un fenómeno familiar a la conciencia *contemporánea* ofrece, de forma limitada, un pasaje a la vida del original, y a la vez revela una exterioridad que en el momento de su dominio es un medio de expresión tan comprensible en general como el lenguaje. El contemporáneo cree ver, en la fotografía, a la propia diva; no solamente su peinado con flequillo o la pose de su cabeza. No está en condiciones de evaluarla a partir de la mera fotografía. Pero, por suerte, la diva se encuentra

Septiembre de 2009

entre los vivos y la portada de la revista cumple con la tarea de recordar su realidad de carne y hueso. Esto significa que la fotografía actual oficia de intermediaria y que es un signo óptico de la diva cuyo conocimiento tiene validez. Se puede poner en duda si su rasgo decisivo es el carácter demoníaco. Éste, no obstante, es, en menor grado, un mensaje que comunica la fotografía como impresión de los espectadores que ven el original en la pantalla. Reconocen esa impresión como la representación de lo demoníaco, apenas eso, no a causa de su similitud, sino *a pesar* de su similitud, ya que entonces la imagen denuncia el carácter demoníaco. Mientras tanto pertenece a la imagen de la memoria de la diva, a la cual no se refiere la similitud de la fotografía. La imagen de la memoria creada a partir de la contemplación de la diva aclamada irrumpe sin embargo en la fotografía a través de la pared de la similitud y de este modo le confiere cierta transparencia.

Cuando la fotografía envejece, entonces ya no es posible la referencia inmediata al original. El cuerpo de un fallecido se manifiesta más pequeño que su forma viva. Incluso la fotografía vieja se presenta como la reducción de la presente. La vida se retiró de ella y su apariencia espacial cubre la mera configuración en el espacio. Las imágenes de la memoria se comportan al revés que las fotografías, pues engrandecen el monograma de la vida recordada. La fotografía es el sedimento que va cayendo lentamente desde el monograma y que año tras año ve disminuir su valor como signo. El contenido de verdad del original permanece en su historia; la fotografía contiene el resto que la historia ha segregado.

Si la abuela ya no se puede encontrar en la fotografía, la imagen tomada del álbum familiar se descompone en sus particularidades. La mirada se puede trasladar desde el peinado con flequillo de la diva hacia su carácter demoníaco; de la nada de la abuela, la mirada es desviada a los madroños: los detalles de la moda la retienen consigo. La ligazón temporal de la fotografía corresponde exactamente a la de la *moda*. Debido a que no tiene otro sentido que el de la envoltura humana presente, la moderna es traslúcida y la antigua obsoleta. El vestido ajustado estrechamente en la cintura sobresale en nuestra época, dentro de la fotografía, como un edificio señorial de antaño que está destinado a la destrucción, debido a que el centro ha sido trasladado a otra parte de la ciudad. En esos edificios se instalan habitualmente miembros de las clases bajas. La belleza de las ruinas apenas

Septiembre de 2009

alcanza al traje más antiguo, que ha perdido todo tipo de contacto con el presente. El traje portado hasta hace poco parece cómico. Los nietos se ríen del miriñaque de la abuela de 1864, que hace pensar que bajo él se esconderían piernas jóvenes. Lo recién pasado que pretende tener que ver con la vida está más opacado que lo sucedido hace mucho tiempo, cuya significación se ha transformado. La comicidad del miriñaque se explica a partir de la impotencia de su pretensión. En la fotografía el traje de la abuela se reconoce como un resto insignificante que quiere afirmarse. Se despliega en la suma de sus particularidades como un cadáver y se vanagloria como si en él hubiese vida. Incluso el paisaje y cualquier otro objeto constituyen un traje en la fotografía, ya que lo que está plasmado en la imagen no son los rasgos a que refiere la conciencia libre. La representación capta vinculaciones de las cuales se deriva la conciencia, abarcando, sin querer concederlo, elementos que están atrofiados. Cuanto más se sustrae la conciencia a las ligaduras naturales, tanto más se restringe la naturaleza. En viejos grabados con fidelidad fotográfica, las colinas del Rin aparecen como montañas. Entre tanto, a través del desarrollo técnico, han sido disminuidas a colinas minúsculas y la megalomanía de aquellos aspectos envejecidos se vuelve un poco ridícula.

El espectro es, a la vez, cómico y terrible. La risa no es la única respuesta para la vieja fotografía. Esta representa sencillamente lo pasado, pero el residuo fue una vez presente. La abuela ha sido un ser humano, y al ser humano le pertenecieron madroños y corsés y también la silla alta del Renacimiento con los pies retorcidos, un lastre que no resultaba una carga, sino que era asumido sin problema. Ahora la imagen deambula como una cortesana por el presente. Sólo en los sitios en que se ha cometido un hecho tremendo, merodean fantasmas. La fotografía se convierte en un espectro, porque el maniquí ha vivido. A través de la imagen se demuestra que los agregados extraños han sido incorporados a la vida como un accesorio natural. Estos agregados, cuya transparencia deficiente se nota en la antigua fotografía, se han mezclado indiscerniblemente con los rasgos transparentes de antaño. La terrible combinación que perdura en la fotografía, estremece. Este estremecimiento es producido de un modo drástico por las escenas de un filme de preguerra presentadas en el cine parisino de vanguardia «Studio des Ursulines»,

Septiembre de 2009

escenas que afirman la incorporación de los rasgos de una realidad ya desaparecida hace tiempo, almacenados en la imagen de la memoria. También la reproducción de antiguos éxitos o la lectura de cartas escritas por entonces evocan nuevamente, igual que el retrato fotográfico, la unidad desintegrada. Esta realidad fantasmagórica es *insalvable*. Está constituida de partes en el espacio, cuya vinculación es tan poco necesaria que uno podría imaginar las partes ordenadas de otra manera. Esto se adhirió una vez a nosotros como nuestra propia piel y, del mismo modo, hoy nuestra propiedad todavía se adhiere a nosotros. No estamos contenidos en nada, y la fotografía reúne fragmentos alrededor de una nada. Cuando la abuela posó ante el objetivo, por un momento estuvo en el continuo espacial que se ofreció al objetivo. Sin embargo, dicho aspecto ha sido inmortalizado en vez de la abuela. Las fotografías viejas producen escalofríos a quien las observa, debido a que éstas no ilustran el reconocimiento del original, sino la configuración espacial de un instante. El ser humano no es quien aparece en su fotografía, sino la suma de aquello que se puede extraer de él. La fotografía lo destruye en cuanto lo retrata, y si coincidiera con ella entonces no existiría. Una revista había compaginado recientemente fotografías de la juventud y de la madurez de personalidades famosas bajo el título «El rostro del hombre famoso. ¡Así eran entonces -y así son hoy—!». Marx de joven y Marx como dirigente del Centro, Hindenburg como alférez y nuestro Hindenburg. Las fotografías se encuentran unas junto a otras como informes estadísticos y ni es posible entrever, a partir de la imagen temprana, cuál es la tardía, ni reconstruir esta última a partir de aquélla. Que los inventarios ópticos se correspondan lo concederán la fe y la creencia. Los rasgos de los hombres se conservan sólo en su «historia».

6

Los periódicos ilustran cada vez más sus textos; además, ¿qué sería una revista sin material gráfico? La prueba contundente de la extraordinaria vigencia de la fotografía en el presente la suministra sobre todo el aumento de *revistas ilustradas*. En ellas se reúnen desde la diva cinematográfica hasta todo tipo de fenómenos que son accesibles a la cámara y al público. Los bebés son de interés para las madres, muchachos jóvenes se sienten atrapados por grupos de hermosas piernas de muchachas. Jóvenes hermosas miran con

Septiembre de 2009

placer a las estrellas del deporte y de los escenarios que posan en la escalerilla de un transatlántico cuando emprenden el viaje a países lejanos. En esos países lejanos se dirimen luchas de intereses. Pero el interés no está orientado hacia ellos, sino a las ciudades, a las catástrofes naturales, a los héroes ideológicos y a los políticos. En Ginebra hay sesión en el Congreso de la Sociedad de las Naciones, lo que sirve para mostrar a los señores Stresemann y Briand conversando en el *palier* del hotel. Las nuevas modas tienen que ser divulgadas, o en verano las hermosas jóvenes no saben quiénes son. Las bellezas de la moda acompañan a jóvenes a eventos mundanos, en países lejanos se producen terremotos, el señor Stresemann se encuentra sentado en una terraza con palmeras, para las madres son nuestros pequeños.

La intención de las revistas es reproducir completamente el mundo accesible al aparato fotográfico; las revistas registran el cliché espacial de las personas, estados y sucesos desde todas las perspectivas posibles. Su procedimiento de elaboración se plasma en el noticiario cinematográfico semanal; es una suma de fotografías, mientras que al verdadero filme la fotografía sólo le sirve como medio. Hasta ahora nunca una época supo tanto sobre sí misma, si eso significa tener una imagen de las cosas que sea igual que éstas en el sentido que nos proporciona la fotografía. Como fotografías actuales, la mayoría de las imágenes de las revistas se refieren a objetos que existen en el original. Las copias son por lo tanto, fundamentalmente, signos que permiten recordar el original que se podría reconocer, como la diva demoníaca. Sin embargo, en realidad, nunca se persigue la referencia a las imágenes prototípicas de la ración semanal fotográfica. Si esa referencia se ofreciera a la memoria como apoyo, entonces la memoria debería determinar su selección. Mas el torrente de fotos arrasa sus diques. El aluvión de las colecciones de imágenes es tan poderoso que amenaza con destruir la conciencia, quizá existente, de rasgos decisivos. Las obras de arte padecen este destino por su reproducción. Para el original reproducido múltiples veces rige el dicho: compañero de prisión, compañero de horca; en vez de aparecer, tiende a desaparecer en su multiplicidad y a perdurar como fotografía artística. En las revistas el público ve el mundo, cuya percepción queda entorpecida por las propias revistas. El continuo espacial desde la perspectiva de la cámara recubre el fenómeno

Septiembre de 2009

espacial del objeto conocido, la similitud con él desfigura los contornos de su «historia». Hasta ahora nunca una época supo tan poco sobre sí misma. La elaboración de las revistas está en manos de la sociedad dominante de uno de los medios polémicos más poderosos surgidos contra el conocimiento. El exitoso desarrollo de la polémica se sirve, y no en última instancia, del colorido aderezo de las imágenes. Su yuxtaposición excluye sistemáticamente el contexto que se abre a la conciencia. La «idea de imagen» expulsa a la idea inicia; el torbellino de nieve de las fotografías revela la indiferencia frente a lo que las cosas se refieren. No debería ser así; sin embargo, las revistas norteamericanas, a las cuales las de otros países emulan frecuentemente, sin duda equiparan el mundo con la esencia de las fotografías. Esta equiparación no se lleva a cabo sin fundamento, ya que el mismo mundo se ha autosuministrado una «cara de fotografía»; puede ser fotografiado debido a que aspira a ser absorbido totalmente por el continuo espacial, que se presenta como tomas del momento. Dado el caso, de la fracción de ese segundo que sirve para la exposición de luz del objeto depende si un deportista se volverá tan famoso que los fotógrafos de las revistas recibirán el encargo de fotografiarlo. También las siluetas de las jóvenes hermosas deben ser captadas por la cámara. El hecho de que estamos devorando el mundo es una señal del temara la muerte.

Las fotografías quisieran desterrar, a través de su acumulación, el recuerdo de la muerte que está presente en cada una de las imágenes de la memoria. En los semanarios el mundo se convirtió en un presente susceptible de ser fotografiado, y el presente fotografiado está completamente inmortalizado. Podría parecer que está a salvo de la muerte, pero en realidad es presa de la muerte.

7

La serie de representaciones gráficas, cuyo último estadio histórico es la fotografía, comienza con el *símbolo*, que remite a la «comunidad desarrollada naturalmente», en la cual la conciencia del hombre todavía es abarcada por completo por la naturaleza. «Así como la historia de las palabras individuales comienza siempre con el significado natural-sensible y apenas en el curso de la evolución [esa historia] se va desenvolviendo en

Septiembre de 2009

acepciones derivadas y figuradas, como en la religión, se puede observar, en el desarrollo del individuo en particular y de la humanidad en general, el mismo avance de la sustancia y de la materia hacia lo anímico y espiritual: efectivamente, los fe símbolos en que la humanidad primitiva solía depositar sus concepciones de la naturaleza del mundo circundante tienen también un significado fundamental puramente físico-material. La naturaleza tiene, en su regazo, el lenguaje y también el simbolismo.» La cita procede del tratado de Bachofen sobre el Ocnos trenzador de sogas, en el cual se demuestra que el hecho de hilar y tejer, representados en la imagen, habrían significado originariamente la actividad de la fuerza formadora de la naturaleza. En la medida en que la conciencia se percata de sí misma y así se desvanece la primitiva «identidad de naturaleza y hombre» (Marx: «Ideología alemana»), la imagen adopta cada vez más un significado inmaterial y derivado. Mas el significado, como expresa Bachofen, deriva en la denominación de «anímico y espiritual»: el significado está tan imbuido de la imagen que no se podría abstraer de ella. Durante largos períodos de la historia las representaciones gráficas quedan como símbolos. Mientras el hombre los necesite, éste se encontrará en una dependencia evidente con las relaciones naturales que condiciona la expresión visible-corpórea de la conciencia. Apenas con el creciente dominio de la naturaleza la imagen pierde su fuerza simbólica. La conciencia que se aparta de la naturaleza y se enfrenta a ella ya no se transforma más ingenuamente en la envoltura mitológica: piensa con conceptos que podrían, desde luego, ser aplicados en una intención absolutamente mitológica. En determinadas épocas la imagen aún tiene mucho poder; la representación simbólica se convierte en alegoría. «La alegoría significa meramente un concepto general o una idea que es distinta de sí misma; la representación simbólica es la idea misma corporeizada y sensibilizada.» Así define el viejo Creuzer la diferencia entre ambos tipos de imágenes. En el nivel del símbolo, lo pensado está con-g tenido en la imagen; en el nivel de la alegoría, el pensamiento conserva y utiliza la imagen como si la conciencia vacilase en quitarle la envoltura. El esquematismo es tosco, pero suficiente si ilustra la transformación de las representaciones que es la señal de salida de la conciencia de su parcialidad natural. Cuanto más decididamente se libera la conciencia de la naturaleza en el transcurso del proceso histórico, tanto más puro se le presenta su fundamento natural, pues lo que se

Septiembre de 2009

quiere decir ya no se le presenta en imágenes, sino que su expresión surge de la naturaleza y la cruza. La pintura europea de los últimos siglos ha reproducido cada vez en mayor medida una naturaleza despojada de significaciones simbólicas y alegóricas. Por eso los rasgos humanos captados por ella están ciertamente desprovistos de significado. Incluso en la época de los daguerrotipos la conciencia está tan vinculada a la naturaleza que los rostros rememoran contenidos que no se pueden desligar de la vida natural. Debido a que la naturaleza se modifica coincidiendo exactamente con el respectivo estado de la conciencia, en la fotografía moderna surge el fundamento de la naturaleza sin significado, de la misma manera que en los modos de representación antiguos la fotografía acompaña a un determinado estadio de desarrollo de la vida práctico-material. El proceso de producción capitalista la engendró. La mera naturaleza que aparece en la fotografía disfruta de la vida en la realidad de la sociedad producida por dicho proceso. Se puede imaginar, sin duda, una sociedad derivada de la naturaleza muda, con la que no se menciona nada, fuese cual fuere el grado de abstracción de su silencio. En las revistas ilustradas aparecen sus contornos. Si hubiese tenido consistencia, entonces la consecuencia de la emancipación de la conciencia sería su extinción; la naturaleza no aprehendida por la conciencia se sentó a la mesa que ella ha abandonado. Pero si no tiene consistencia, a la conciencia libre se le presenta una oportunidad inigualable. Sin inmiscuirse con los elementos naturales, como nunca antes ha sucedido, la conciencia puede probar su propio poder sobre ellos. El viraje hacia la fotografía es el juego de azar de la historia.

8

Aunque la abuela desapareció, sin embargo se ha conservado el miriñaque. La totalidad de las fotografías debe ser concebida como el *inventario general* de la naturaleza ya irreducible, como el catálogo de colección de todos los fenómenos que se presentan en el espacio, en tanto no están contruidos a partir del monograma del objeto, sino que se dan a partir de una perspectiva natural que el monograma no capta. Al inventario espacial le corresponde el temporal del historicismo. En vez de conservar la «historia» que la conciencia recoge de la secuela temporal de los acontecimientos, contabiliza la secuencia temporal de los acontecimientos, cuya concatenación no contiene la transparencia de la

Septiembre de 2009

historia. La despojada autodenuncia de los elementos espaciotemporales corresponde a un orden social que se rige según las leyes naturales de la economía.

La conciencia atrapada en la naturaleza no es capaz de divisar su fundamento. La tarea de la fotografía es mostrar el fundamento natural aún oculto hasta entonces. Por primera vez en la historia, la fotografía saca a la luz toda la envoltura natural; por primera vez se rememora, a través de ella, el mundo de los muertos al margen del hombre. La fotografía muestra las ciudades en imágenes aéreas, hace descender las volutas y figuras de las catedrales góticas; todas las configuraciones espaciales son incorporadas al archivo principal en entrecruzamientos inhabituales y esas configuraciones alejan a la fotografía de la cercanía humana. Si el traje de la abuela ha perdido su relación con el hoy, entonces ya no será cómico, sino extraño como un pólipo en el fondo del mar. Un día el carácter demoníaco desaparecerá de la diva y su peinado con flequillo quedará rezagado junto a sus madroños ornamentales. Así se desmoronan los elementos, ya que no se mantienen unidos. El archivo fotográfico reúne, en la reproducción, los últimos elementos de la naturaleza enajenada de significado.

Mediante la incorporación de estos elementos en las revistas se estimula la confrontación entre la conciencia y la naturaleza. Así como la conciencia se enfrenta a la contundente mecánica de la sociedad industrializada, del mismo modo se encuentra, gracias a la técnica fotográfica, frente al reflejo de la realidad disociada por ésta. Haber originado la decisiva confrontación en este ámbito, es justamente el juego de azar del proceso de la historia. Las imágenes del conjunto natural, descompuesto en sus elementos, son responsables de la libre disposición de la conciencia. Su disposición originaria ya no está, ya no se fija más en el contexto espacial que la vincula con el original, del cual ha sido extraída la imagen de la memoria. Mas si los vestigios naturales no tienen como objetivo la imagen de la memoria, entonces la disposición proporcionada en la imagen es, necesariamente, provisional. Por lo tanto, a la conciencia le correspondería demostrar *provisionalidad* todas las configuraciones dadas, o bien incluso despertar el presentimiento del verdadero orden de la disposición natural. En las obras de Kafka la conciencia emancipada asume esta obligación: hace añicos la realidad natural y trastoca los

Septiembre de 2009

fragmentos. El desorden de los residuos reflejados en la fotografía no puede ser esclarecido más nítidamente que mediante la supresión de todo tipo de relación entre los elementos naturales. Agitar estos elementos es una de las posibilidades del cine. El filme la realiza en todos los casos en los que asocia partes y fragmentos a figuras extrañas. Si la mezcolanza de las revistas ilustradas es confusión, entonces este juego con la naturaleza fragmentada recuerda al dueño, en el cual se confunden los fragmentos de la vida diurna. El juego muestra que no se conoce una organización vigente, según la cual puedan presentarse una vez los restos de la abuela y de la diva cinematográfica incorporados en el inventario general.