



La apariencia del fin del mundo puesta en imagen. Sobre la concepción de la fotografía en Walter Benjamin

Rodrigo Baudagna¹

Recibido: 19 de abril de 2021 / Aceptado: 20 de julio de 2021 / Publicación en línea: 14 de octubre de 2022

Resumen. En este trabajo planteo la hipótesis de que las reflexiones de Benjamin sobre la fotografía presuponen la consideración de una dimensión destructiva inherente, en tanto representación del mundo como catástrofe y ruina. Primero abordo la relación entre el concepto de “huella” y la fotografía como escena del crimen. Luego analizo la descripción benjaminiana de una fotografía “constructiva” asociada a la destrucción y la alegoría. Finalmente, propongo la conexión entre la fotografía, la apariencia de ruina apocalíptica y la justicia.

Palabras clave: Benjamin; fotografía; construcción; destrucción; ruina; fin del mundo.

[en] The appearance of the end of the world put into an image. On the conception of photography in Walter Benjamin

Abstract. In this work I propose the hypothesis that Benjamin’s reflections on photography presuppose the consideration of an inherent destructive dimension, as a representation of the world as catastrophe and ruin. Firstly, I address the relationship between the concept of “trace” and photography as a crime scene. Then I analyze Benjamin’s description of a “constructive” photography associated with destruction and allegory. Finally, I propose the connection between photography, the appearance of apocalyptic ruin, and justice.

Keywords: Benjamin; photography; construction; destruction; ruin; end of the world

Sumario: 1. Introducción; 2. La fotografía y la huella; 3. La destrucción en la fotografía; 4. La fotografía alegórica del fin del mundo; 5. La cita fotográfica en el juicio de la historia; 6. Conclusiones; 7. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Baudagna, R. (2022): “La apariencia del fin del mundo puesta en imagen. Sobre la concepción de la fotografía en Walter Benjamin”, en *Revista de Filosofía*, avance en línea, 1-17. <https://dx.doi.org/10.5209/resf.71149>

¹ Universidad Católica de Córdoba, Argentina
robaudagna93@gmail.com

1. Introducción

En sus reflexiones filosóficas sobre la fotografía², Benjamin se centra en sus orígenes y en una serie de ejemplos fotográficos que, a través del montaje y del registro de lo marginal, presentan una concepción de fotografía constructiva, principalmente asociada a las vanguardias, y una fuerte crítica a la fotografía artística que pretendía una representación fiel y sin mediación de la realidad, y que por tanto se limitaba a la reproducción del mundo. El principal foco de esta crítica es la llamada “Nueva objetividad”, y en particular el fotógrafo más importante dentro del movimiento: Albert Renger-Patzsch. Sin embargo, en *Pequeña historia de la fotografía*, Benjamin realiza una interpretación muy positiva de la obra de otro autor del mismo movimiento: August Sander, especialmente en referencia a su serie *Hombres del siglo XX*, a la que caracteriza como “obra extraordinaria” (2007, p. 397) debido a que elabora una “galería fisiognómica” (p. 395) que, en lugar de presentar meros retratos de personas, mostraba rostros con “un significado nuevo, inmenso” (p. 395), es decir, con un significado oculto que sólo podía ser captado por la cámara.

Según sostiene Gilloch (1997), Benjamin desarrolló su crítica a la ciudad moderna como una “mirada fisiognómica” que “penetra bajo las fachadas de las cosas para revelar su verdadero carácter” (p. 170). Esta mirada fisiognómica realiza una lectura a contrapelo de los componentes de la ciudad, es decir, que expone de manera dialéctica lo negativo y lo positivo de sus edificios, cuyas ventanas reflejan tanto “el sufrimiento y el crimen” como “el sol de la mañana y del atardecer” (*GS III*, p. 265). Esto se da a través del acercamiento de las cosas, lo que implica una mirada crítica al detalle y a la historia del objeto (una mirada microscópica), así como también una forma destructiva de leer al objeto en su ocaso, escindido de su valor de uso en el presente. De hecho, en los objetos que capta esta mirada “debe haber un despojo o desmoronamiento del exterior, un acto de demolición. La mirada fisiognómica apresura la desaparición de su objeto, acelera su historia natural” (Gilloch, 1997, p. 170). Esta lectura convierte a los objetos de la ciudad en una ruina, en una apariencia de objetos destruidos que revela su potencial redentor oculto y, al mismo tiempo, hace de cada apariencia de lo eterno una revelación de caducidad. Como por ejemplo en la fotografía de Atget del patio de una simple casa en la *rue Broca*³, que simultáneamente presenta al edificio habitado por obreros y a su apariencia de decrepitud, vacío y despojado de vida. Este tipo de fotografías adquieren las características de las imágenes oníricas que llevan consigo el despertar y en las cuales “empezamos a reconocer los monumentos de la burguesía como ruinas, antes incluso de que se hayan derrumbado” (Benjamin, 2005, p. 49).

Considero que la concepción de fotografía de Benjamin está vinculada con esta “mirada fisiognómica”, puesto que destaca el potencial crítico de cierto tipo de fotografía que puede mostrar el significado oculto en el rostro de los objetos a partir de la atención a las cosas obsoletas y al efecto de un “extrañamiento saludable” (Benjamin, 2007, p. 395) entre el hombre y su entorno ciudadano. A lo largo de este trabajo, intentaré mostrar que esta forma de entender a la fotografía, que permite una

² Estas se encuentran fundamentalmente en los siguientes textos: *Pequeña historia de la fotografía* (*GS II*, 1, p. 368 y ss.), *El autor como productor* (*GS II*, 2, p. 683 y ss.), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (*GS I*, 2, p. 431 y ss.), *Pariser Brief II* (*GS III*, p. 495 y ss.) y el *Konvolut Y del Passagen-Werk* (*GS V*, 2, p. 824 y ss.).

³ *Cour, 41 rue Broca* [1912]. Cf. Szarkowski (2000, pp. 126-127).

mirada crítica del presente, presupone una visión mesiánica y apocalíptica inmanente a los objetos materiales, en la medida en que en la representación fotográfica opera una cierta destrucción sobre los objetos, mostrando sus huellas e interrumpiendo el devenir del tiempo en lo fotografiado.

Ahora bien, ¿pueden las fotografías convertir un objeto cotidiano contingente en una imagen que se detenga en la “eternidad de un ocaso” (Benjamin, 2007, p. 207) y en la que sea posible la redención? Como afirma Sontag (2006), la fotografía tiene un afán por registrar, coleccionar fragmentos del mundo, captando aquello que siempre está por desaparecer en el presente, es decir, cada instante. Las fotografías nos confirman que “todo es perecedero (Sontag, 2006, p. 118) y, paradójicamente, captan al azar un instante y lo vuelven eterno. Por ello, cada objeto fotografiado se vuelve antigüedad instantánea (Sontag, 2006), como si correspondiera a otro tiempo, y por tanto se convierte en cadáver (Cadava, 2011)⁴.

2. La fotografía y la huella

En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [1936], Benjamin introduce la figura de Eugène Atget y caracteriza a los lugares de París en sus fotografías como escenas de un crimen, porque “sin duda, el lugar del crimen siempre esta desierto” (2008, p. 22). Esta interpretación, que Benjamin remite a un impreciso “se ha dicho”, corresponde, según ha mostrado Ibarlucía (2015), a una idea generalizada dentro del movimiento surrealista y en particular a dos artículos de Robert Desnos. Benjamin ya había dicho lo mismo sobre Atget en *Pequeña historia de la fotografía* [1931], al que caracterizaba también como precursor del movimiento surrealista, pero en el ensayo *La obra de arte...* [1936] esta mención adquirirá mayor relevancia, ya que le servirá para vincular el procedimiento de captura de imágenes de París con el método histórico materialista que en esos mismos años estaría desarrollando en el *Passagen-Werk*. Dice, precisamente, que “en el proceso de la historia, las fotografías de Atget cobran valor de cuerpos del delito. Esto es lo que les da un significado político oculto” (Benjamin, 2008, p. 332)⁵. En principio, estas fotografías presentan indicios para reconstruir la situación histórica a través del “interrogatorio sociopolítico” y también permiten captar detalles pasados por alto en su momento y que pueden conducir hacia el perpetrador del crimen (MacFarlane, 2010). De hecho, para Benjamin, el fotógrafo tiene algo del fisiognomista adivinador en *Destino y Carácter* [1921]⁶, ya que aquí, presentado como sucesor de arúspices y augures, debe descubrir la culpa y señalar al culpable: un presente de criminal

⁴ Roland Barthes (1989) interpreta a las fotografías de manera similar a través del concepto de *punctum*: “La foto es bella, el muchacho también lo es: esto es el *studium*. Pero el *punctum* es: *va a morir*. Yo leo al mismo tiempo: *esto será y esto ha sido*; observo horrorizado un futuro anterior en el que lo que se ventila es la muerte” (p. 165). Hay muchos puntos en común entre la concepción de fotografía en Barthes y en Benjamin, tal como afirma Collingwood-Selby (2009).

⁵ Esta misma idea se mantendrá a lo largo de las cuatro versiones del ensayo que se conocen, tanto en las tres redacciones en alemán (Cf. *GS* II, 2, p. 431 y ss.; y *GS* VII, 1, p. 350 y ss.) como en la redacción en francés (Cf. *GS* II, 2, p. 709 y ss.)

⁶ Cf. Benjamin (2007, p. 182). La visión del carácter, a través de la lectura de los signos fisiognómicos, sirve para liberar al hombre de la culpa y mostrar “la visión de la inocencia natural propia del ser humano” (p. 182). El destino, por lo contrario, condena desde su origen a toda vida, y luego la hace culpable a través del derecho, por lo que no hay justicia posible. Sólo la visión del carácter hace posible la justicia.

catástrofe en el que cada ciudadano toma parte.

El fotógrafo, al intentar captar un fragmento de mundo para hacerlo eterno en las imágenes, puede dirigir su cámara hacia objetos mundanos o hacia grandes acontecimientos o monumentos. Y mientras que estos objetos, en apariencia los realmente “históricos”, siguen el rastro del progreso al horizonte, siguiendo por tanto la tradición de la historia lineal de los vencedores, los objetos mundanos pueden mostrar algo distinto, quizá lo que queda olvidado como residuo⁷. La búsqueda imágenes de objetos mundanos lleva al fotógrafo, como al *flâneur*; a recorrer las calles escogiendo lo que vale la pena salvar del paso del tiempo. Por esto mismo, dice Benjamin a propósito de Atget, que

pasaría casi siempre de largo «ante las grandes vistas y los monumentos»; pero no, al contrario, ante una larga fila de hormas de botas; no ante los patios de París donde, de la tarde a la mañana, los carretones de mano se forman en fila; no ante la vista de las mesas vacías donde yacen los platos sin lavar, de los que hay a la vez centenares de miles; no ante el burdel que se sitúa en el número 5 de la calle..., cuyo cinco figura en grandes dimensiones sobre cuatro puntos diferentes de la que es su fachada (Benjamin, 2007, p. 394).

Esta descripción de la fotografía de Atget explica por qué Benjamin lo considera precursor del surrealismo, a pesar de que las obras de Atget tengan, a primera vista, muy poco en común con los experimentos de Man Ray o Laughlin. En efecto, esos pequeños objetos en los que Atget se detiene recuerdan mucho al procedimiento del *objet trouvé* de los surrealistas. Y, como sucedía con los surrealistas, Atget se enfocaba en las “bellezas marginales” (Sontag, 2006, p. 115) de lo obsoleto y lo kitsch. Por esto mismo, se puede afirmar que “Atget enseñó a los surrealistas a mirar” (Ibarlucía, 2015, p. 62). Esa mirada de la fotografía y del surrealismo es la que se acerca a los objetos envejecidos y, encontrando en ellos “energías revolucionarias” (Benjamin, 2007, p. 305), los ubica en relaciones extrañas, sacados de su contexto, como los objetos desechados que quedaban en los Pasajes de París, ya devenidos ruina en la época en que Benjamin los estudia: “las semillas de flores junto a los prismáticos, el garbato interrumpido en el cuaderno de notas, y el revolver sobre la pecera de los peces dorados” (Benjamin, 2005, p. 554; frag. R 2, 3); todos estos hubieran podido fácilmente convertirse en fotografías surrealistas.

El collage, el fotomontaje, el arte encontrado, todas estas técnicas confluyen en la creación de un arte postaurático (cerca a la estética politizada que augura en *La obra de arte...*) que, frente a la destrucción del aura⁸, manifiesta en su recepción una huella. De ahí que, en el *Traumkitsch*, un texto de 1925, es decir, previo al *Passagen-Werk* y al ensayo sobre el surrealismo [1929] y la fotografía [1931], afirme que “[I]

⁷ Al menos para Benjamin, quien concibe como método filosófico el montaje de desechos: “No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos” (Benjamin, 2005, p. 462; Frag. N 1 a, 8). Por eso, también, caracteriza a su tarea como la “utilización filosófica del surrealismo” (2005, p. 935) en la medida en que pretende retener la imagen de la historia atendiendo a lo más insignificante, a los residuos.

⁸ Benjamin indaga en la noción de aura tanto en *Pequeña historia de la fotografía* como en *La obra de arte...*; en ambos textos, la respuesta es la misma: “Una trama particular de espacio y tiempo: la aparición irreplicable de una lejanía por cercana que esta pueda hallarse” (2008, p. 16). Para un análisis del concepto de aura en Benjamin, cf. Fűrnkäs (2014). Para indagar en la relación entre fotomontaje, huella y aura, cf. Weichert (2020).

os surrealistas con seguridad están menos sobre la huella [*Spur*] del alma que sobre la de las cosas” (Benjamin, 1998, p. 113)⁹. El concepto de huella, mucho menos célebre que el de aura, establece una relación dialéctica con este, tal como indica en el *Passagen-Werk*:

La huella es la aparición de una cercanía, por lejos que pueda estar lo que la dejó atrás. El aura es la aparición de una lejanía, por cerca que pueda estar lo que la provoca. En la huella nos hacemos con la cosa; en el aura es ella la que se apodera de nosotros (Benjamin, 2005, p. 450; Frag. M 16 a, 4).

Más allá de aquella definición, el concepto de huella [*Spur*] se encuentra disperso a lo largo de la obra benjaminiana con diferentes sentidos. Así, una primera aproximación al concepto debe tener en cuenta que, a pesar de que prácticamente no se menciona el concepto de huella en los textos en los que Benjamin reflexiona sobre el arte vanguardista y la pérdida del aura¹⁰, éste parece estar en la base de sus análisis de la fotografía y el cine. El concepto se desarrolla principalmente en el contexto del *Passagen-Werk* (incluyendo *París, capital del siglo XIX* y los trabajos sobre Baudelaire) vinculado a la mercancía. En las notas de *Zentralpark*, Benjamin concibe a la huella como lo que se vislumbra en el reverso de la mercancía fetichizada, pues tras ésta se encuentran “la huella [*Spur*] de sus circunstancias económicas” (Benjamin, 2008, p. 269). Ante todo, la huella establece una dimensión histórica en los objetos en tanto remite, como rastro, camino, al origen¹¹ del objeto. Pero la propia mercancía, exigiendo culto a los consumidores, establece la lejanía aurática a través del borrado de sus huellas, es decir, de las condiciones de producción, e imponiendo “una tradición ficticia (un camino de huellas) que es la tradición de los vencedores” (Salzani, 2007, p. 183). Por esto mismo, para Benjamin, la mercancía, a través de la moda y el fetiche de lo nuevo, exige culto y se instala con un “brillo imposible de eliminar” (2005, p. 46) en el sueño colectivo. De ahí que la tarea de la mirada fisiognómica en Benjamin sea la de acercarse a las cosas y revelar su verdad: sus huellas (Gilloch, 1997).

A partir de los trabajos sobre Baudelaire (*GS I*, 2, p. 509 y ss. y *GS V*, 1, p. 301 y ss.), el concepto de huella aparece vinculado al *flâneur* y a las historias detectivescas, puesto que, frente a la ciudad moderna, que borra las huellas de sus habitantes tras el velo de la multitud (Cf. *GS V*, 1, p. 559; Frag. M 16, 3), el *flâneur* se convierte en detective en busca de esos rastros: “sea cual sea la huella que el *flâneur* persiga, ha

⁹ Un sólido argumento para vincular al surrealismo con el método de la historiografía materialista en Benjamin es que en el *Passagen-Werk* se alude de manera casi literal a esta frase del texto de 1925. Dice, en el fragmento I 1, 3, del libro de los Pasajes: “con esta certeza seguimos nosotros, más que la huella del alma, la de las cosas. Buscamos el árbol totémico de los objetos en la espesura de la prehistoria. La suprema y última caricatura de este árbol totémico es el kitsch” (Benjamin, 2005, p. 231.). La frase en uno y otro texto es exactamente igual, salvo que en el *Passagen-Werk* se sustituyen “*Die Surrealisten*” y “*sie*” por el pronombre “*wir*”; es decir, Benjamin equipara al surrealismo con su propia tarea historiográfica. A este respecto, cf. Ibarlucía (1998), quien ha hecho alusión a este fragmento y a numerosos otros del *Passagen-Werk* con el objeto de mostrar que el breve texto *Onirokitsch [Traumkitsch]* está en la base del *Passagen-Werk*.

¹⁰ Es decir, *La obra de arte...*, *Pequeña historia de la fotografía* y *El surrealismo*. Las utilizations del término *Spur* en el primero y el tercer texto no establecen ninguna relación con el aura. (Cf. *GS I*, 2, p. 437 y p. 455 y *GS II*, 1, p. 308).

¹¹ Para el concepto de origen en Benjamin, cf. el “Prólogo epistemocrítico” de *El origen del Trauerspiel alemán* (Benjamin, 2006) y el análisis que Susan Buck-Morss hace de los *ur-phenomena* (1989). Ante todo, hay que considerar que, para Benjamin, “origen” no tiene nada que ver con el inicio de un proceso histórico.

de conducirlo hasta un crimen” (Benjamin, 2008, p. 129). En *París, capital del siglo XIX* (GS V, 1, p. 45 y ss.) ubica el origen de la actividad detectivesca en la lectura de las huellas que deja el habitante en los interiores, que es el único lugar en el que la burguesía intenta resarcirse por la pérdida del rastro del individuo en medio de la multitud. Algo similar indica en *Einbahnstraße*: el interior de la morada burguesa, atiborrado de mobiliario de “opulencia desalmada”, exige un crimen y hace de su morador, que imprime sus huellas a cada cosa que usa, un mero objeto o cadáver (GS IV, 1, p. 89). La fotografía opera de manera similar, ya que cada una “es una fotografía de alguien muerto” (Cadava, 2011, p. 75), como si en ellas se presentara la apariencia de un crimen.

Hay también otra dimensión de la huella ligada a los objetos: las promesas utópicas, entremezcladas con los recuerdos del pasado, que dejan “su huella en miles de configuraciones de la vida, desde las construcciones permanentes hasta la moda fugaz” (Benjamin, 2005, p. 39). Esa promesa de justicia, encerrada en los objetos, se encuentra ocultada por el borrado de las huellas en la mercancía aurática, pero se presenta en aquellas mercancías ruinosas que se encontraban en los pasajes a manera de residuos de un mundo onírico y en aquel lado kitsch “que la cosa ofrece al sueño” (Benjamin, 1998, p. 112). La tarea, por tanto, del fotógrafo detective es seguir ese rastro de las cosas y exponer las huellas de las promesas incumplidas: traer las voces del pasado al juicio de la historia y descubrir pequeños gérmenes de lo por venir (GS II, 3, p. 1140). A través de la técnica fotográfica de Atget y los surrealistas, desde la perspectiva de Benjamin, esto es posible.

3. La destrucción en la fotografía

En *El autor como productor* [1934], Benjamin presenta algunas problemáticas estéticas que serán fundamentales para el texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [1936]. Indaga principalmente en la técnica literaria y cómo debe vincularse el autor con su obra para lograr un efecto revolucionario. Pero también hace una consideración importante de la fotografía a partir de su crítica a la “Nueva objetividad”, a la que considera reaccionaria, a pesar de su atención a los objetos cotidianos y a los desechos, porque no se cuestiona el proceso de producción de las imágenes, ya que pretende hacer una reproducción fiel de la realidad. Esta fotografía no puede evitar hacer de cada desecho un “objeto de disfrute” [*Gegenstand des Genusses*] y presentarlo como bello en un mundo bello y ordenado (GS II, 2, p. 693). De hecho, en otro texto, Benjamin describe como un “error de los fotógrafos artesanales” sostener ese credo de que “el mundo es bello” (GS III, p. 504-505)¹². Como alternativa a esto, Benjamin sostiene que al fotógrafo hay que exigirle que mediante el pie de foto [*Beschriftung*] y el montaje pueda sustraer a la fotografía de la moda y el consumo¹³. Esto se conecta claramente con el final de *Pequeña historia*

¹² Trad. personal. La cita completa es: „Der Irrtum der kunstgewerblichen Photographen mit ihrem spießbürgerlichen Credo, das den Titel von Renger-Patzschs bekannter Photosammlung »Die Welt ist schön« bildet, war auch der ihre“.

¹³ La cita completa es „Was wir vom Photographen zu verlangen haben, das ist die Fähigkeit, seiner Aufnahme diejenige Beschriftung zu geben, die sie dem modischen Verschleiß entreißt und ihr den revolutionären Gebrauchswert verleiht. Diese Forderung werden wir aber am nachdrücklichsten stellen, wenn wir - die Schriftsteller - ans Photographieren gehen“ (GS II, 2, p. 693). Más adelante indica la importancia del montaje

de la fotografía, en donde señala la importancia del pie de foto¹⁴ para incorporar a la fotografía a un proceso constructivo más amplio, como evidencias que sólo en conjunto pueden conducir hacia la revelación del misterio del crimen.

Como vimos, en *El autor como productor*, Benjamin delinea dos formas de entender la fotografía, pero esto se ve con más claridad en *Pequeña historia de la fotografía* a partir de la distinción entre “fotografía creativa” y “fotografía constructiva”. Para Benjamin, la fotografía creativa [*schöpferischen Photographie*] corresponde a una fotografía “emancipada del interés fisiognómico, político o científico” (2007, p. 400-401). Lo creativo se va convirtiendo en un fetiche de la moda y, precisamente por entregarse a la moda, se abandona a sí misma al régimen de la mercancía, haciéndose publicidad. La fotografía creativa, así, se entrega al culto a la belleza, de ahí que asuma como lema que “el mundo es bello” [*die Welt ist schön*¹⁵] y reconozca en la construcción y en el desenmascaramiento de las relaciones de producción su enemigo legítimo¹⁶. Como contraparte de esta deriva moderna de la fotografía, Benjamin analiza la “fotografía constructiva”, vinculada a los surrealistas (y, por tanto, a Atget como precursor), a Brecht y al cine ruso, que busca “instruir y experimentar”, antes que “embelesar y fascinar” (p. 401). Es en esta fotografía constructiva [*konstruktiver Photographie*] en donde Benjamin ve “lo auténtico de la fotografía” (p. 402), en tanto puede captar imágenes ocultas que provoquen el *shock* del espectador. Esta fotografía constructiva opera a través del montaje y el pie de foto, y tiende, al contrario que la fotografía creativa, a exponer las huellas del objeto mediante su lectura de los signos fisiognómicos. Benjamin destaca del cine ruso, por ejemplo, que capturaba con la cámara a personas “que no sabían qué hacer para enfrentarse a la fotografía. Y así, de pronto, el rostro humano apareció en la plancha con un significado nuevo, inmenso” (p. 395)¹⁷. Y con respecto a la fotografía, le da relevancia a la técnica de montaje de fotógrafos como Heartfield, quien, mediante el pie de foto, “aporta las chispas críticas hasta el conjunto de imágenes” (*GS* III, p. 505)¹⁸. Un buen ejemplo de ello es el fotomontaje *Deutsche Naturgeschichte* [1934] de Heartfield, en donde la metamorfosis natural de larva a mariposa (en este caso, mariposa de la muerte [*Acherontia atropos*]) y la historia alemana se conjugan para la crítica política del nazismo.

Al final de *Pequeña historia...*, Benjamin retoma la figura de Atget a través del *dictum* de las fotografías como escenas de un crimen, al que vincula con la importancia del pie de foto en la fotografía creativa. Lo más interesante, sin embargo, permanece oculto tras el texto, ya que en el manuscrito del ensayo se indica lo siguiente:

en relación a Brecht.

¹⁴ Usa el mismo término que en *El autor como productor*: “*Beschriftung*”.

¹⁵ En *El autor como productor* se utiliza esta misma frase para caracterizar a la “Nueva objetividad” y corresponde al título de un libro de fotografías de Albert Renger-Patzsch, autor central en el movimiento.

¹⁶ En el *Passagen-Werk*, Benjamin (2005) recoge una cita de Adorno que puede resultar esclarecedora: “En el objeto de consumo, la huella de su producción debe quedar olvidada. Debe tener el aspecto de que no ha sido hecho en absoluto, para no dejar ver que no lo hizo precisamente el vendedor, sino que se apropió del trabajo contenido en él. La autonomía del arte tiene su origen en el encubrimiento del trabajo” [X 13, a] (pp. 680-681).

¹⁷ Significativamente, Benjamin remite como antecedente de este procedimiento del cine ruso a la fotografía de Sander.

¹⁸ Trad. personal. La cita original es: “*Sie verkannten die soziale Durchschlagskraft der Photographie und damit die Wichtigkeit der Beschriftung, die als Zündschnur den kritischen Funken an das Bildgemenge heranzuführt (wie wir das am besten bei Heartfield sehen)*”.

Mit Grund hat man die Aufnahmen Atgets mit polizeilichen vom Tatort verglichen und damit angedeutet, wie der schöpferischen Photographie die zerstörende entgegnetritt. Denn die Welt ist nicht schön und zum Gericht über sie ruft mit stummem Munde die Kamera Millionen namenloser Zeugen auf (GS II, 3, pp. 1139-1140)¹⁹.

Este fragmento genera un problema interpretativo en torno a “zerstörende”, que establece una oposición con “*der schöpferischen Photographie*”, es decir, fotografía destructiva enfrentada a la creativa. En ninguna otra parte de *Pequeña historia...*, ni en el resto de la obra de Benjamin, se vuelve a hacer mención a la “fotografía destructiva”, lo que puede indicar que “zerstörende” es un error en la transcripción del manuscrito²⁰. Sin embargo, teniendo en cuenta la relevancia que el concepto de destrucción [*Destruktion / Zerstörung*] tiene en la obra de Benjamin, y siguiendo el resto del fragmento, se podría asumir que, en la perspectiva de Benjamin, la fotografía creativa se opone a la constructiva/destructiva, puesto que, agrega el autor, el mundo no es bello [*die Welt ist nicht schön*], o, más bien, que la fotografía destructiva no presenta una falsa apariencia del mundo bello. Esto sin duda marca una clara oposición al lema que Benjamin indicaba de la fotografía creativa: “El mundo es bello” / *Die Welt ist schön*. Si se tiene en cuenta los numerosos pasajes en los que Benjamin asocia la belleza al aura, esta destrucción adquiere más sentido: es, precisamente, la destrucción del aura, de la forma bella, de la concepción de un mundo bello y ordenado²¹. Por esto, si entendemos a la fotografía representada por Atget y el surrealismo como constructiva/destructiva, nos acercamos a su potencial crítico como desvelamiento de la falta de belleza y del crimen en el mundo.

Esta oposición entre fotografía creativa y fotografía constructiva/destructiva establece una estrecha conexión con las consideraciones realizadas en el apartado anterior. Esto es así debido a que la fotografía creativa, y también cierta tendencia de la “Nueva objetividad” tal como la entiende Benjamin, busca la representación divinizada del objeto que puede “instalar una lata de conservas en el centro mismo del universo” (Benjamin, 2007, p. 401) y, en tanto se somete a la moda y al consumo, esconde las huellas reinstalando una mercancía aurática incluso aunque la propia reproductibilidad de la fotografía haya destruido el aura en el arte. Por otro lado,

¹⁹ Ibarlucía (2015) traduce este mismo pasaje de la siguiente manera: “Con razón se han comparado las tomas de Atget con las policiales de la escena del crimen y mostrado con ello de qué manera la fotografía creativa se enfrenta a la destrucción. Porque el mundo no es bello y para el juicio llama a comparecer ante la cámara con los labios mudos a millones de testigos anónimos” (p. 64). Para este trabajo seguiré dicha traducción, aunque considero que “*die zerstörende*” se traduce de manera más precisa como “la [fotografía] destructiva”.

²⁰ Aunque sí se hace mención de una pintura con efecto destructivo (*zerstörende*) y purificador (*reinigende*) en la *Pariser Brief II* (GS III, pp. 506-507). Esta pintura destructiva se acerca, en los recursos estéticos, a la fotografía y adquiere una función política de crítica del fascismo, en tanto se busca romper con el orden visual de la belleza propugnada por dicha ideología. Esta pintura sigue una tradición de autores que apuntan a la representación de la descomposición (*Zersetzung*): el Cristo en el *Retablo de Isenheim* de Grünewald, el *Asno putrefacto* de Dalí, o la pintura expresionista de George Grosz u Otto Dix.

²¹ En referencia a Baudelaire, Benjamin opone la destrucción a una suerte de arte por el arte: “Consiste en su carácter destructiv(o) [*zerstörende(m)*], purificador. Este arte es útil en la medida en que es destructivo [*zerstörend*]. Su inquina destructora [*zerstörernd*] se dirige no poco contra el concepto fetichista del arte. Es así como sirve al arte «puro» en el sentido de purificado” [J 49, 1] (2005, p. 325). Por otra parte, en las notas a *El carácter destructivo* (GS IV, 2, pp. 999-1001) presenta dicho carácter como enemigo del hombre-estuche y del hombre creativo (*schöpferische Mensch*), en tanto ambos se encierran solitarios en su interior burgués, perfectamente cómodo y ordenado, mientras que el acto destructivo es público y rompe con el orden establecido.

el procedimiento constructivo/destructivo pretende desenmascarar las relaciones de producción (las huellas); es decir, poner en evidencia las promesas fallidas, su contingencia y su potencial revolucionario. Mostrar, como la mirada fisiognómica, a lo aparentemente inmortal como pasajero (Gilloch, 1997), y mostrar “el lugar en el cual, en la concreción de aquel minuto pasado, lo futuro nos sigue hablando hoy” (Benjamin, 2007, p. 382).

Una tarea análoga es la que intenta Benjamin en el *Passagen-Werk*, puesto que aborda los orígenes de la modernidad en torno a las más deslumbrantes fantasmagorías de la cultura capitalista en el siglo XIX²², rastreando a través de citas y objetos obsoletos las huellas del pasado. Estos objetos obsoletos se le presentan al hombre moderno como ruinas, o meros recuerdos, lo que contrasta de manera contundente con el esplendor de sus orígenes: estos objetos a la moda o las exposiciones universales o los Pasajes, siendo símbolos del progreso, pasaban luego, en el siglo XX, a ser desechos²³.

4. La fotografía alegórica del fin del mundo

Tanto esa mirada surrealista hacia los objetos cotidianos en Atget, como el procedimiento de la fotografía constructiva/destructiva confluyen en el método que guía al *Passagen-Werk*, ya que, como indica Benjamin, tenía como objetivo poder “leer en la vida (y) en las formas perdidas y aparentemente secundarias de aquella época, la (vid)a y las formas de hoy” (Benjamin, 2005, p. 461; Frag. N 1, 11). Mira principalmente a esos objetos pasados de moda, esos pasajes que luego serían ineficaces en lo económico y que habían quedado como restos del París antiguo, que adquirirían para Benjamin un enorme potencial político. Son los objetos “condenados a desaparecer” (Ibarlucía, 2015, p. 62), esos que tanto le interesaban a Atget y a los surrealistas, y en los que Benjamin se enfoca para lograr un montaje de desechos (Cf. Frag. O° 36 y N 5, 2, entre otros).

En relación con lo anterior, es revelador el fragmento R 2, 3 del *Passagen-Werk*, en el que compara la modernización capitalista reciente con la historia natural²⁴, en la que los pasajes de las grandes ciudades, ya obsoletos, aparecían como cavernas que guardaban los fósiles del consumidor preimperial del capitalismo. Los pasajes captados, por ejemplo, en las fotografías de Germaine Krull (incorporadas en la edición del *Passagen-Werk*), parecen huellas de otro tiempo, y ya en la época de Benjamin eran vistos como ruinas. Por esto, en aquel fragmento ya mencionado, Benjamin recoge una cita de Kraus con respecto a los pasajes:

Y dado que el fin de un periodo económico se le presenta al propio colectivo onírico como el fin del mundo, el poeta Karl Kraus apreció muy correctamente los pasajes, que por otra parte tenían que atraerl(e) como el vaciado de un sueño: «En el Pasaje Berlínés no crece la hierba. Parece que fuera posterior al fin del mundo, aunque aún se mueva la gente. Se ha marchitado la vida orgánica, y se expone en ese estado [...]» (2005, p. 555).

²² Cf. *Paris, capital del siglo XIX*, en particular cuando analiza las exposiciones universales en la sección III, así como, entre otros, en el fragmento G 4, 4 del *Passagen-Werk*.

²³ Cf. Valdés, 2012 y Hemel, 2007

²⁴ Cf. Buck-Morss (1989), quien hace un análisis en profundidad del concepto de “historia natural”, que es fundamental en el *Passagen-Werk*.

Es destacable que en este fragmento Benjamin utilice dos veces el término “*Weltuntergang*” [fin del mundo], cuando en el resto de su obra aparece muy pocas veces²⁵. En este caso concreto, los dos usos de “*Weltuntergang*” corresponden a apariencias: fantasmagorías oníricas en el comentario de Benjamin, imagen literaria en la cita de Kraus. Siendo apariencia, el fin del mundo se configura en el *como si*, sea de la representación fotográfica, de la ruina que son los pasajes, o del propio proceso de captura de objetos históricos; es decir, como objetos que van a desaparecer, como desechos de la historia que viven el progreso como una catástrofe apocalíptica²⁶. Esta puede ser quizá la razón por la que Benjamin destaca a los escenarios vaciados en las fotografías de Atget, que generan un “extrañamiento saludable entre el ser humano y el entorno” (Benjamin, 2007, p. 395) en tanto los objetos y los edificios se representan *como si* la aniquilación total, la “ruina absoluta” (Benjamin, 2005, p. 514; Frag. O 14, 4), ya hubiese sucedido.

Si la fotografía constructiva/destructiva busca capturar objetos del mundo a punto de desaparecer, vistos como si provinieran de después del fin del mundo, se acerca a otra forma de imagen que Benjamin desarrolla en sus estudios sobre Baudelaire y sobre el barroco: la imagen alegórica²⁷. Así como sucedía en la fotografía, Benjamin también veía a la alegoría en estrecha relación con la representación del mundo material. Si bien los usos de la expresión alegórica llegan hasta la antigüedad, y como tal parecería encontrarse en el extremo opuesto del arte vanguardista (especialmente el cine y la fotografía), Benjamin ve similitudes entre estas y las imágenes alegóricas, hasta el punto de que, según sostiene Bürger (1987), desarrolla su interpretación de la alegoría en el contexto de las vanguardias y luego la lleva de manera anacrónica hacia el barroco.

Benjamin sostiene que la alegoría barroca se desarrolló en un contexto teológico específico caracterizado por la desaparición de toda escatología²⁸, en tanto abandono

²⁵ Querría destacar aquí otros dos momentos en los que se usa “*Weltuntergang*” en la obra de Benjamin, aunque debe tenerse en cuenta que también aparece de manera aislada en algunos otros textos. En primer lugar, se lo usa dos veces en las notas preparatorias para el ensayo sobre Karl Kraus (*GS II*, 3, p. 1103), lo que establece una vinculación entre aquellas notas y el fragmento R 2, 3 del *Passagen-Werk*. Finalmente, en el fragmento denominado *Welt und Zeit* (*GS VI*, p. 98. Frag. 73), fechado por los editores como un escrito temprano [1919-20]. En *Welt und Zeit*, Benjamin presenta una definición de “fin del mundo” en torno a la distinción entre mundo y tiempo: el fin del mundo [*Weltuntergang*] es “destrucción [*Zerstörung*] y liberación [*Befreiung*] de una representación [*Darstellung*] (dramática)” [*GS VI*, p. 98] y, simultáneamente, es redención [*Erlösung*] de la vida de los actores. Dicho mundo es el escenario de la historia, y el tiempo es la representación del drama del mundo. Para un análisis de este fragmento, cf. Taub (2013).

²⁶ Remito también al interesante artículo de Andreea Micu (2018), en donde analiza fotografías que representan las consecuencias de la crisis financiera de Grecia en 2009. Las fotografías también son leídas como si fueran imágenes del fin del mundo: el fracaso de la promesa capitalista que se pone en evidencia de forma alegórica con la catástrofe.

²⁷ Artigas (2011) sostiene cualquier fotografía tiene “un potencial alegórico” (p. 129) en tanto nos ofrece un fragmento de mundo. Además, en conexión con el análisis que hago aquí de la fotografía como visión fisiognómica, Gilloch (1997) indica que dicha visión corresponde en última instancia a la mirada alegórica.

²⁸ Benjamin no es claro, en ninguna parte de su obra, con respecto a la definición de escatología. Por esto mismo, Agamben (2005b) discute con Tiedemann y Schweppenhäuser (los editores de las obras completas de Benjamin) sobre un pasaje específico del *Trauerspielbuch*: “Es gibt keine barocke Eschatologie” (*GS I*, 1, p. 246). Para Agamben, la sustitución de *eine* por *keine* realizada por los editores es errónea, ya que para este autor sí hay en Benjamin una escatología barroca de carácter immanente. La crítica de Agamben es significativa, y tiene varios argumentos a favor, pero considero que debe entenderse a la escatología en Benjamin sólo en el sentido teológico tradicional, es decir, como promesa de salvación trascendente. Esto se puede deducir de los otros dos momentos dentro del *Trauerspielbuch* en que usa el término *Eschatologie*: “desaparición de toda escatología” (Benjamin, 2006, p. 285) como condición teológica de la época, como abandono de la esperanza teleológica en

de la esperanza trascendente de Juicio Final. En concreto, la desaparición de la escatología implicaba un retorno al estado creatural, a la materialidad de las cosas, y por eso mismo el barroco recuperó la antigua alegoría como “un mecanismo que reúne y exalta todo lo nacido sobre la tierra antes de que se entregue a su final” (Benjamin, 2006, p. 269). Sin embargo, el retorno a la materialidad en la alegoría hace de la historia humana una historia natural de decadencia incontenible, presentándola como “paisaje primordial petrificado” (p. 383), lo que cae en la resignación política y el abandono de toda voluntad de transformación del mundo (de ahí que, en el *Trauerspiel*, la política sea la intriga y la indecisión soberana). Pero Benjamin encuentra en la fragmentación alegórica un potencial mesiánico que invierte su sentido: “la comprensión de lo caduco de las cosas y esa preocupación por salvarlo en lo eterno es en lo alegórico uno de los motivos más potentes” (p. 446). La imagen alegórica configura una representación de la experiencia melancólica como fragmentación del mundo, en tanto no lo ve como una totalidad bella sino cúmulo de ruinas, como catástrofe permanente. Esta experiencia melancólica, que ve al mundo como ruinas, es como la de quien mira nostálgico los instantes fotografiados para no perderlos, deseando interrumpir el devenir del tiempo en la eterna caducidad.

De manera opuesta a la exaltación de la bella apariencia y lo siempre nuevo en la fotografía creativa, la alegoría despoja al objeto de su contexto vital y lo presenta como fósil, en el que Benjamin busca capturar “el proceso de descomposición natural que marca la supervivencia de la historia pasada en el presente” (Buck-Morss, 1989, p. 160). Precisamente, son estos fósiles los que quedan como evidencias del crimen que es el devenir catastrófico de la historia, y por esto mismo Benjamin busca recuperarlos en el *Passagen-Werk*, al activar su potencial político revolucionario. De ahí que, con respecto a la alegoría en Baudelaire, sostenga que “[a]quello a lo que se aferra la intención alegórica [el fragmento del mundo] es separado de los contextos de la vida: y con ello es al mismo tiempo tan destruido como conservado. La alegoría se aferra a las ruinas, ofreciendo la imagen de la inquietud coagulada” (Benjamin, 2008, p. 273). Se conecta, en este sentido, con el carácter destructivo, en cuya figura “el melancólico paralizado se ha transformado en un hacedor cuyos actos restauran la luz del juicio a un mundo percibido alegóricamente” (Wohlfarth, 2015, pp. 117-118).

Hay, además, una secreta asociación entre la representación alegórica, que hace de lo bello un conjunto de fragmentos, y la pérdida del aura, tal como sostiene Lindner (2014), ya que la lejanía estrellada del aura se derrumba en la representación alegórica, y lo que queda es la vista melancólica hacia la tierra o las miradas moribundas en la lírica de Baudelaire. Por esto, en la destrucción alegórica se desvela el objeto mostrando sus huellas, se rompe la distancia que la mercancía marcaba como pequeño horizonte de promesas capitalistas y por tanto ya no se le rinde culto. Al contrario, presenta como verdad alegórica a la transitoriedad del orden social que la produjo (Cf. Suther, 2019). Esta es la potencia que encierran los objetos caídos en desuso o por desaparecer, a los que la fotografía puede mirar sin la exigencia de la novedad o de hacerlos útiles²⁹. Así, la huella les da repentina actualidad a los

la salvación divina; y, luego, “el alejamiento de la escatología por parte del teatro religioso” (ibidem) durante el barroco. En este sentido, la escatología que abandona el barroco es la que se rehabilita secularizada en la idea de progreso. Con respecto a la postura de Agamben, cf. Naishtat (2015). Un buen análisis del concepto de escatología en Benjamin puede encontrarse en Thiem (2013).

²⁹ Benjamin, en *Paris, capital del siglo XIX*, sostiene que el coleccionista crea un mundo mejor “en que el hombre

artículos de masas del pasado: aparición de una cercanía; es decir, desaparece el horizonte del fetiche de la mercancía o la obra aurática.

Fotografía, en fin, como evidencia del crimen que es el progreso catastrófico de la historia, el que, en su avance, sólo deja ruinas y restos humanos: cadáveres, objetos pasados de moda, desechos escondidos tras la modernización de la ciudad, a los que captura y presenta como si estuvieran a la espera del último día. Y las fotografías, capturando el instante, pueden hacer de la injusticia (antes definitiva y cerrada en el pasado) algo inconcluso, a la espera de la resolución en el juicio (Cf. Benjamin, 2005; fragmento N 8, 1).

5. La cita fotográfica en el juicio de la historia

En el *Passagen-Werk*, Benjamin (en el frag. Y 7 a, 1) incorpora una cita de un texto de 1930 de Roland Villiers, en el que detalla la primera experiencia de producción del movimiento por sucesión de imágenes: se trata del taumatropo o *wonderturner*, un juguete victoriano inventado en 1825 que consistía en generar una ilusión óptica a partir del rápido movimiento de dos imágenes que se fusionaban en una sola: un pájaro y una jaula vacía, dibujados a uno y otro lado de un cartón, que al hacerlas girar rápidamente sobre su eje se convertían en la imagen de un pájaro enjaulado. Este fenómeno, sugiere Villiers, “es por sí solo todo el cine” (Benjamin, 2005, p. 695), ya que su funcionamiento está en la base de todos los artefactos que vinieron después. Y así como es la base del cine, el taumatropo es también, aunque Benjamin no lo diga en este fragmento, una representación de nuestra percepción del tiempo homogéneo y vacío, en tanto se construye la linealidad del progreso y la ilusión de una continuidad en la historia a partir de la sucesión de imágenes estáticas. Por esto mismo, Benjamin sostiene con respecto a la Historia que ésta “se descompone en imágenes, no en historias [narraciones]” (2005, p. 478; frag. N 11, 4), es decir, que, así como la tercera imagen del taumatropo (el pájaro enjaulado) no es más que la ilusión por la sucesión de dos instantes, el tiempo histórico sólo se hace tradición y progreso lineal, teleológico, al presentarse como continuidad ilusoria.

Por esto mismo, hay una profunda relación entre la fotografía y el tiempo, ya que, mientras que el tiempo homogéneo y vacío es para Benjamin en realidad sucesión de imágenes, cada captura fotográfica detiene el tiempo y deja plasmada en el negativo (o ahora en los bits) un instante irreplicable que perdura como tal en la eternidad. La interrupción fotográfica del tiempo histórico guarda grandes analogías con el momento destructivo³⁰ de la historiografía materialista, tal como lo define

está realmente tan desprovisto de lo que necesita como en el mundo real, pero donde las cosas quedan libres de la servidumbre de ser útiles” (2005, p. 56). Esto se acerca mucho a la descripción del melancólico y su fidelidad al mundo de las cosas en el libro sobre el *Trauerspiel* (Benjamin, 2006). Con respecto a esto, en el *Passagen-Werk* sostiene que hay una relación dialéctica entre el coleccionista y el alegórico (frag. H 4 a, 1).

³⁰ A lo largo del *Konvolut N* utiliza el término *Destruktion* o *destruktive*. El uso de este término implica que no puede establecerse un correlato directo con la fotografía constructiva/destructiva, para la que usa el término *Zerstörung*, a pesar de que en N 7, 6, Benjamin presente a la *Destruktion* como complemento dialéctico de la construcción. En principio, *Destruktion* y *destruktive* remiten al ensayo “El carácter destructivo” (*GS IV*, 1, pp. 396-398) y a la *Destruktion* heideggeriana. Aunque por la caracterización del concepto de destrucción [*Destruktion*] (en tanto destrucción de la representación del tiempo continuo y como complemento de la construcción), considero posible establecer una vinculación con la manera en la que abordo la “fotografía destructiva”. Para un análisis detallado del concepto de destrucción en Benjamin, cf. Andersson (2014) y

en el fragmento N 10 a, 1 del *Passagen-Werk* (2005): el hacer estallar el continuo de la historia al constituir un objeto histórico apartándolo de la tradición en la que se inserta. Así como la fotografía constructiva/destructiva captura un fragmento de mundo y lo pone en relación con otros heterogéneos por medio del montaje, la historiografía materialista opera de manera similar, ya que la ruptura de la tradición de la historia de los vencedores permitirá luego construir la historia de los vencidos³¹, que permanece en el presente como huella.

Además, si la fotografía es el átomo de la representación del tiempo continuo, tal como sugiere la imagen del taumatropo, su revelación como instante pleno, tiempo vuelto cercanía espacial, rompe la ilusión del tiempo lineal y augura en ella una redención. De ahí que Benjamin vea un significado político oculto en las fotografías, las cuales, capaces de capturar objetos caídos en desuso, como “posos [*Rückstände*] de un mundo onírico” (2005, 49), muestran aquella parte “inútil, atrasada [*Rückständige*] y muerta” (2005, 461; frag. N 1 a, 3) de una época, en la cual debe mirar el historiador materialista y encontrar lo vivo entre eso negativo, encontrar “la indestructibilidad de la vida más alta en todas las cosas” (2005, 462; frag. N 1 a, 4) o, mejor dicho, lo eterno en lo destruido.

La descripción que Benjamin hace de la obra de Atget, que se leen como evidencias del delito en el juicio de la historia, nos indica la estrecha conexión que, incluso más allá de la metáfora, se establece entre la justicia y la fotografía. Si, como vimos, la fotografía es una forma de captura de los objetos muertos que reclaman justicia en el momento redentor, la historia es, simultáneamente, crimen en tanto catástrofe y proceso judicial en tanto instancia de compensación del crimen. Esto también es señalado por Benjamin en un fragmento ya citado en el que confronta la fotografía destructiva con la creativa: “Porque el mundo no es bello y para el juicio llama [la fotografía] a comparecer ante la cámara con los labios mudos a millones de testigos anónimos” (*GS II*, 3, p. 1140; traducido en Ibarlucía, 2015, p. 64).

Esa justicia a la que apunta la fotografía no debe entenderse como promesa de la historia contada por los vencedores, que auguran una recompensa por las injusticias ubicada al final del tiempo³². Frente a esta postura, que concibe a la historia como proceso (*Prozeß*)³³ judicial cuya justicia nunca llega, Benjamin inscribe al juicio redentor en cada instante en el que el pasado es citado a comparecer al presente. Es en este sentido que hay que entender a la carta de Horkheimer a Benjamin (2005, p. 473; frag. N 8, 1), quien sostiene que las injusticias del pasado, si se las concibe como inconclusas, instalan la creencia en el Juicio Final, lo que Horkheimer considera inadecuado. En el mismo fragmento, la respuesta de Benjamin a Horkheimer rehabilita la validez de lo inconcluso en las injusticias a través de la rememoración, el retorno permanente de las exigencias de justicia del pasado. Luego, en la tesis III

Wohlfarth (2015). También, cf. Collingwood-Selby (2009), en el que se realiza un abordaje de las relaciones entre fotografía e historiografía materialista en Benjamin

³¹ Cf. Benjamin, 2005; Frag. N 1, a 8; así como las tesis III y VIII en *Sobre el concepto de historia*. Es importante considerar que para Benjamin no sólo se trata de rescatar la tradición de los oprimidos, sino también de construirla (*GS I*, 3, p. 1246).

³² De ahí los textos tempranos como *Para una crítica de la violencia* o *Destino y carácter* (Benjamin, 2007, p. 175 y ss.), que discuten específicamente contra esta promesa de horizonte de justicia en la ley o el progreso.

³³ En *La obra de arte...*, Benjamin se refiere al proceso histórico como “*historischen Prozeß*” (*GS I*, 2, p. 445), lo que admite la interpretación de “proceso” como transcurso de tiempo o como juicio. En mi opinión, esta última interpretación que se ajusta más al resto de la cita, ya que habla de crimen y cuerpo del delito. Puede que también aluda a la novela de Kafka *Der Prozeß*, publicada en 1925.

en *Sobre el concepto de historia* (2008, p. 306) retomará el término Juicio Final, pero esta vez despojado de su ubicación temporal al final del tiempo. Allí sostiene que la rememoración del pasado, que es citado en el presente, hace de cada instante el día del Juicio Final.

La conexión entre la fotografía y la promesa escatológica de justicia en el Juicio Final es vista de manera muy clara por Agamben (2005a). En el breve texto “El Día del Juicio”, en clara alusión a la obra benjaminiana³⁴, Agamben ubica en las fotografías el lugar del Juicio Final, en la que lo singular y cotidiano del objeto fotografiado “es citado a comparecer en el Día del Juicio” (p. 29) mediante la apertura hacia un tiempo mesiánico. Como complemento a esta apertura, la fotografía trae consigo una exigencia del pasado, una exigencia de redención, que nos impacta. Roland Barthes (1989) también verá algo similar en la fotografía, puesto que, para este autor, ésta nos presenta una doble temporalidad simultánea, un “aplastamiento del Tiempo” (p. 165-167): el pasado y su futuro (como futuro anterior, la catástrofe que luego habrá sido) se concentran en el instante de la imagen, y el objeto fotografiado aparece como un espectro interrumpiendo la continuidad del tiempo presente. Ambos autores, más allá de sus diferentes perspectivas, confluyen en una interpretación de la fotografía con claras resonancias en la obra de Benjamin.

Benjamin, como señalé anteriormente, concibe al momento redentor de la fotografía como un pequeño Juicio Final que se repite en cada instante, es decir, despojado de la promesa trascendente de una justicia al final del progreso y que nunca llega. En este sentido puede entenderse a la redención barroca que Benjamin encuentra en medio de la desaparición de toda escatología: “Si [el *Trauerspiel*] reconoce una redención, ésta se encuentra más en lo profundo de dicha fatalidad [el desconsuelo en la condición terrena] que en la idea de consumación de un plan divino de salvación” (2006, p. 285). Es decir, una redención en la fidelidad melancólica al mundo de las cosas que deja ver esa indestructibilidad de la vida en lo destruido a la que se refiere en el *Passagen-Werk*. La fotografía, entonces, en la medida en que captura esos desechos de la historia (los objetos, los pueblos abandonados en la ruina) cifra en ella su apocatástasis, el instante de justicia en el que se encuentran el origen y la destrucción, tal como indica Benjamin en el ensayo sobre Kraus (2007, pp. 341 y ss.). Fotografía casi como la mirada del monstruo o del ángel nuevo de Klee en los que la justicia es también destructiva [*zerstörend*] (*GS* II, 1, p. 367).

Benjamin toma el concepto de apocatástasis de la teología de Orígenes y lo vincula al surrealismo y al método histórico en el contexto del *Passagen-Werk* y las tesis en *Sobre el concepto de historia*. Con respecto al surrealismo, Benjamin afirma que en este movimiento hay una “voluntad de apocatástasis” (2005, p. 708; frag. a 1, 1) en tanto decisión de reunir en el pensamiento y en la acción revolucionaria el origen y la destrucción. Como método histórico, en el ya citado fragmento N 1 a, 1 del *Passagen-Werk*, Benjamin concibe a la apocatástasis como la reunión del pasado plenamente poseído en un presente a través de la rememoración de los desechos de la historia. Como complemento a esta rememoración del pasado, también hay en la utilización benjaminiana de la apocatástasis, según sostiene Löwy (2002), una búsqueda del retorno de todas las cosas a su estado originario, una *restitutio ad integrum* tal como se refiere en el *Fragmento teológico-político* (Benjamin, 2007),

³⁴ Agamben cita allí al texto de Benjamin sobre Julien Green y a *Pequeña historia de la fotografía*, además de numerosas referencias a motivos analizados en este trabajo.

es decir, la resurrección inmanente de los objetos muertos en la eternidad de su ocaso. Precisamente, es esa instancia del Juicio Final señalada en la tesis III, que, en lugar de ubicarse como horizonte de salvación de todas las cosas, se fragmenta en la multitud de imágenes que componen cada instante. Es esta “la paradójica suspensión del juicio que es, de hecho, la verdad del juicio final” (Comay, 2003, p. 112). Y es en donde la fotografía destructiva, haciendo de cada fragmento de mundo el testigo del crimen, puede lograr la consumación de la justicia.

6. Conclusiones

A lo largo de este trabajo he indagado en las reflexiones de Benjamin sobre la fotografía, la cual, o al menos la que aquí he llamado fotografía constructiva/destructiva, como he intentado mostrar, presupone una representación en imagen del mundo como ruina, lo que implica tanto la destrucción apocalíptica como la construcción redentora. Destrucción apocalíptica porque al capturar un fragmento del mundo y ubicarlo en constelaciones con otros fragmentos, rompe la continuidad del tiempo presente en el que originalmente se insertaba, expone sus huellas históricas y muestra la caducidad de los monumentos y objetos con los que se erige la ciudad. Tanto si se trata de la captura fotográfica de edificios, calles y personas, cuyos registros presentan la apariencia de lo muerto, como si se trata de desechos y objetos obsoletos, la fotografía presenta esa dimensión destructiva que es fundamentalmente crítica: un extrañamiento saludable con la ciudad y el reconocimiento de la caducidad de las cosas. Permite por tanto romper con la apariencia de orden y belleza que hace estable a la sociedad. Por otro lado, la construcción redentora permite, al revelar las huellas del crimen y las promesas utópicas encerradas en estos objetos, traer al presente aquellas exigencias de justicia que estaban enterradas en el pasado. En el juicio de la historia, las fotografías son más bien citas de todos esos “testigos anónimos” (*GS II*, 3, p. 1140) que construyen la tradición de los oprimidos, haciendo por ello cada instante fotografiado el lugar donde la eternidad, la destrucción y el origen confluyen, es decir, un instante crítico de esperanza de justicia.

Hemos visto también que hay conexiones entre la mirada fisiognómica en Benjamin, que atiende a los detalles de la ciudad para revelar su verdadero carácter, y esta fotografía constructiva/destructiva. Por un lado, la ciudad adquiere un rostro en las fotografías que releva un significado nuevo, las huellas de un crimen y su perpetrador, y también las esperanzas de ese sol que sale por las mañanas (*GS III*, 265), pero que un embellecimiento creativo del desecho impediría ver. Como el historiador materialista y el fisiognomista, el fotógrafo debe leer el carácter de la ciudad en los detalles y revelar, así como disipar, su apariencia como infierno y ruina. Se trata, en fin, de “exponer el infierno” (Benjamin, 2005, p. 559; *Frag. S 1*, 5) que es la modernidad, de mostrar al presente como catástrofe y al carácter de la ciudad como crimen.

7. Referencias bibliográficas

Agamben, G. (2005a): *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

Agamben, G. (2005b): *Estado de excepción. Homo sacer, II, 1*, Buenos Aires, Adriana

Hidalgo Editora.

- Andersson, D. (2014): “Destrucción/Construcción”, en Opitz, M. y Wizisla, E. (eds.), *Conceptos de Walter Benjamin*, Buenos Aires, Las Cuarenta, pp. 361-416.
- Artigas Albarelli, I. (2011): “De lo borroso: fotografía y alegoría”, en Cohen, E. (ed.). *Walter Benjamin. Dirección Múltiple*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 123-140.
- Barthes, R. (1989): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós.
- Benjamin, W. (1991): *Gesammelte Schriften*, [ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem], Siete tomos, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1998): “Onirotitsch. [Glosa sobre el surrealismo]” [trad. de Ricardo Ibarlucía], en Ibarlucía, R., *Onirotitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial, pp. 111-114.
- Benjamin, W. (2005): *Libro de los pasajes* [ed. Rolf Tiedemann; trad. de Luis Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero], Madrid, Akal.
- Benjamin, W. (2006): *Obras. Libro I, vol. I* [ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser; trad. Alfredo Brotons Muñoz], Madrid, Abada.
- Benjamin, W. (2007): *Obras. Libro II, vol. I* [ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser; trad. Jorge Navarro Pérez], Madrid, Abada.
- Benjamin, W. (2008): *Obras. Libro I, vol. 2* [ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser; trad. Alfredo Brotons Muñoz], Madrid, Abada.
- Buck-Morss, S. (1989): *The Dialectics of Seeing — Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, MIT Press.
- Bürger, P. (1987): *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- Cadava, E. (2011): “Susurro de miradas”, en Cohen, E. (ed.). *Walter Benjamin. Dirección Múltiple*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 59-100.
- Collingwood-Selby, E. (2009): *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*, Santiago de Chile, Metales Pesados.
- Comay, R. (2003): “Entre la melancolía y el fetichismo. Las pérdidas de Walter Benjamin”. *Cuaderno Gris*, 7, pp. 97-115, recuperado de: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/2652>.
- Fürnkäs, J. (2014): “Aura”, en Opitz, M. y Wizisla, E. (eds.), *Conceptos de Walter Benjamin*, Buenos Aires, Las Cuarenta, pp. 83-158.
- Gilloch, G. (1997): *Myth and metropolis. Walter Benjamin and the city*, Oxford, Polity Press.
- Hemel, J.-F. (2007): “Les ruines du progrès chez Walter Benjamin. Anticipation futuriste, fausse reconnaissance et politique du présent”. *Protée*, 35 (2), pp. 7-14, doi: <https://doi.org/10.7202/017462ar>.
- Ibarlucía, R. (1998): *Onirotitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial.
- Ibarlucía, R. (2015): “La escena del crimen. Atget y la fotografía surrealista”, *Tarea*, 2 (2), pp. 54-72, recuperado de: <http://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/tarea/article/view/56/49>.
- Lindner, B. (2014): “Alegoría”, en Opitz, M. y Wizisla, E. (eds.), *Conceptos de Walter Benjamin*, Buenos Aires, Las Cuarenta, pp. 17-82.
- Löwy, M. (2002): *Walter Benjamin: Aviso de Incendio. Una lectura de las tesis “Sobre el concepto de historia”*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- MacFarlane, D. (2010): “Photography at the Threshold: Atget, Benjamin and Surrealism”, *History of Photography*, 34(1), pp. 17-28, doi: <https://doi.org/10.1080/03087290903361365>.
- Micu, A. (2018): “Photographing the End of the World: Capitalist Temporality, Crisis, and

- the Performativity of Visual Objects”, *Performance Philosophy*, 4 (1), pp. 39-52, doi: <https://doi.org/10.21476/PP.2018.41206>.
- Naishtat, F. (2015): “El barroco y la escatología en el *Trauerspielbuch*”, en Naishtat, F.; Gallegos, E. y Yébenes Escardó, Z. (eds.), *Ráfaga de dirección múltiple: Abordajes de Walter Benjamin*, México, UAM / Unidad Cuajimalpa, pp. 169-186.
- Salzani, C. (2007): “The City as Crime Scene: Walter Benjamin and the Traces of the Detective”, *New German Critique*, 100, pp. 165-187, recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/27669191>.
- Szarkowski, J. (2000): *Atget*, New York, MOMA.
- Sontag, S. (2006): *Sobre la fotografía*, Ciudad de México, Alfaguara.
- Suther, J. (2019): “Allegories of the Future: Towards a Critical Theory of Surrealism”, *CR: The New Centennial Review*, 19 (2), pp. 231-250, recuperado de: <https://muse.jhu.edu/article/732390>.
- Taub, E. (2013): “Descomposición y cumplimiento: la cuestión del tiempo, la política y la moral en el mundo profano y el mundo por venir”, *Fragmentos de Filosofía*, 11, pp. 185-201, recuperado de: <http://hdl.handle.net/11441/28831>.
- Thiem, A. (2013): “Theological-Political Ruins: Walter Benjamin, Sovereignty, and the Politics of Skeletal Eschatology”, *Law Critique*, 24, pp. 295-315, doi: 10.1007/s10978-013-9126-0.
- Valdés, A. (2012): *De ángeles y ninfas. Conjeturas sobre la imagen en Warburg y Benjamin*, Santiago de Chile, Orjikh.
- Weichert, K. (2020): “Photomontage: Between Fragmentation and Reconstruction of Experience”, *Eidos*, 4 (1), pp. 7-22, Doi: 10.14394/eidos.jpc.2020.0002.
- Wohlfarth, I. (2015): “Tierra de nadie: sobre “El carácter destructivo” de Walter Benjamin”, en Cohen, E. (ed.), *Walter Benjamin. Resistencias minúsculas*, Ciudad de México, Ediciones Godot, pp. 103-152.