

ARIELLA AZOULAY

Cuando las fotografías empiezan a convertirse en pruebas dentro del proceso histórico

Benjamin es uno de los pocos filósofos cuya obra surge de lo visual. La mayoría de sus obras, incluidas aquellas que no tratan directamente con cuestiones visuales, contienen trazos de una mirada y de imágenes u objetos. Sin embargo, prácticamente todos los textos de Benjamin se publicaron sin las imágenes a las que hacía referencia Benjamin o sin las citadas en sus escritos. Esto es cierto tanto en el caso de las primeras como de las últimas ediciones, así como de periódicos y libros. En otras palabras, la mayoría de las citas visuales han sido borradas. Incluso los textos que Benjamin publicó en vida, incluyendo aquellos que explícitamente surgieron de materiales visuales o estaban directamente relacionados con ellos, normalmente aparecían en un formato textual normal, sin el acompañamiento de fotografías. Esto, creo yo, equivale a la publicación de una pieza de crítica literaria sin las citas del texto interpretado. Y, en la mayoría de los casos, los intérpretes ni siquiera son conscientes del hecho de que el texto que tienen delante realmente está incompleto.

Me gustaría demostrar el aspecto que podría tener una lectura de Benjamin que realmente tuviera en cuenta la dimensión visual de sus textos. Lo voy a hacer principalmente en el contexto del ensayo sobre la obra de arte en la era de su reproductibilidad. Pero permítanme empezar primero por la relación entre texto e imagen.

En algunos de sus ensayos, Benjamin señaló esta separación entre texto e imagen como un claro mecanismo de control que debería resistirse y superarse. Benjamin nunca interpretó lo visual como un reino por separado, sino que lo intercaló en lo textual de un modo que obliga a sus lectores, o mejor dicho a sus lectores / espectadores, a “buscar” lo visual, a “mirar a” lo visual y, después, a moverse entre lo visual y lo textual.

En el suplemento de la tesis XVII de su ensayo sobre historia, Benjamin miró a la locomotora sobre la cual había escrito Marx. Marx “pensó” en la locomotora de un tren y la vio en la revolución que abre paso a la historia universal. Benjamin “observó” la locomotora del tren y su mirada se encontró con otra cosa: "Marx dice que las revoluciones son la locomotora de la historia universal. Pero tal vez ocurre con esto algo enteramente distinto. Tal vez las revoluciones son el gesto de agarrar el freno de emergencia que hace el género humano que viaja en ese tren"¹. Quizá en la época de Marx no había frenos de emergencia en las máquinas de los trenes pero, incluso si los había, es dudoso que Marx se hubiese percatado de ello. En su pensamiento, Marx iba de la realidad del material concreto al nombre genérico “tren” y, desde allí, a través del concepto, hasta el proceso histórico. Benjamin también llegó a la historia, pero no antes de hacer una pausa en los detalles mínimos de la experiencia real. No era ni el nombre genérico – un tren o un freno – ni el concepto (de revolución, de historia del mundo), sino la imagen del objeto concreto, el freno de emergencia, lo que para él mediaba entre la experiencia concreta y el pensamiento especulativo. En el marco de este texto sobre historia, que posteriormente ha sido reconocido como un análisis ontológico-epistemológico de catástrofe, su mirada se posó en un freno de emergencia y lo que vio en él fue su potencial para hacer "saltar el *continuum* de la historia"².

Ejemplos como este abundan en la obra de Benjamin. Pensemos, por ejemplo, en el jugador de ajedrez automático o en el grano de arroz, sobre los que se ha escrito un capítulo completo del Salmo (ambos ejemplos son de *El Concepto sobre Historia*). Con el paso del tiempo, se ha hecho casi imposible reconstruir con precisión de un modo completo y sistemático los párrafos visuales que fueron cortados de sus obras. Algún día, un editor de una buena casa editorial puede decidir publicar una nueva edición mejorada de sus obras completas, incluyendo postales, imágenes, recortes de periódico, dibujos, documentación de objetos y lugares. Mientras tanto, depende de los lectores contemporáneos el seguir los trazos textuales de su archivo visual perdido para recuperar lo que pueda ser recuperado y para reconstruir el texto benjaminiano, al mismo tiempo que se presta gran atención a las imágenes que dejaron su marca en él. Estas imágenes hablan desde dentro de los textos –aunque no verbalmente– y son numerosas.

La fotografía como objeto, trozo de material, puede cambiar de manos y ser preservada por la primera tradición. Pero ninguna tradición se puede apropiarse de la imagen fotografiada. La imagen fotográfica sólo se puede transmitir. En el discurso de la cámara de Benjamin, en la *Libro de los Pasajes*, se refiere a ella como a una productora de imágenes que, con cada disparo, produce otra fotografía única. No se trata de la fotografía que retrata a un hombre y una máquina, sino de una imagen que resulta de su encuentro, o según las propias palabras de Benjamin: “Lo que hace que las primeras fotografías sean únicas en su especie es quizá esto: son la primera imagen del encuentro entre el hombre y la máquina”³. No es el “primer” encuentro entre el hombre y la máquina lo que importa, sino el hecho de que éstas son las primeras imágenes producidas por tal encuentro. Dicha imagen representa el encuentro, pero no lo hace ni desde la perspectiva del fotógrafo ni desde la de la persona fotografiada; es una imagen obtenida del propio encuentro. Como el encuentro normalmente no sólo reúne a una persona y una máquina, sino también a una persona que fotografía y a otra fotografiada, y éstas se vuelven a unir mediante una tercera, el espectador, podemos concluir diciendo que ninguno de los socios podrá nunca apropiarse totalmente de la imagen del encuentro; siempre se queda en medio y es compartida entre ellos. Es aquí donde puede empezar la transmisión. En el ensayo sobre la Obra de Arte, Benjamin analiza la obra del fotógrafo francés Eugene Atget: hacia 1900, "Atget... fotografió las calles de París desiertas. Con mucha razón, se ha dicho de él que las fotografió como si fuesen escenas del crimen. La escena de un crimen también está desierta; se fotografía con el fin de establecer indicios. Con Atget comienzan a convertirse las placas fotográficas en pruebas del proceso histórico"⁴.

Las nueve ediciones publicadas del texto de Benjamin que yo conozco no incluyen ninguna referencia visual a Atget. Entretanto, esas cuatro líneas que Benjamin escribió sobre Atget se hicieron notorias, y prácticamente todo el mundo repite ciegamente la afirmación de que Atget fotografió París vacío como la escena de un crimen. El cadáver de Atget consiste fundamentalmente en miles de imágenes de París desierto, y muchas de ellas, arriesgadamente elegidas, se convirtieron en un sinónimo visual abstracto de la frase "escena del crimen". ¿Cuál es exactamente la escena del crimen fotografiada por la cámara de Atget? ¿A la que hace referencia Benjamin? ¿Cuál es el crimen del que dan testimonio esas fotos? Yo no sé cuáles son las imágenes de Atget que Benjamin vio o recordaba mientras escribía esas líneas. Pero siguiendo la última parte de su texto sobre Atget – hablando de estas fotos como pruebas en un proceso– creo que no nos podemos limitar al cuerpo principal de las fotos de Atget. De hecho, en sus márgenes se pueden encontrar algunos registros para un proceso histórico.

Entre las miles de fotografías de la ciudad, hay unas cuantas en las que aparecen figuras. Estas fotos en calidad de pruebas, muestran con franqueza a habitantes de la ciudad que fueron excluidos de ella y cuyo destierro debería considerarse como lo que convierte a las calles de la ciudad en la escena de un crimen: prostitutas, mendigos y vagabundos. En dos fotos de principios de los años veinte en las que aparecen “mujeres públicas”, éstas no aparecen exactamente en la calle, sino en su margen, a la puerta de ciertas casas. Sus cuerpos, sobre los cuales se escribieron en aquel tiempo las nuevas reglamentaciones urbanas, se retiraron de los espacios públicos de la ciudad, aunque no se pudieron llegar a esconder completamente tras las paredes del edificio. Las mujeres están de pié en el umbral de la puerta de la casa a la que pertenecen – ¿su hogar? ¿el burdel? – aunque un poco apartadas de ella. Hay una mujer de pié en el umbral de la puerta, un poco inclinada hacia delante; la otra está sentada en una silla a la entrada de la casa, con el codo ligeramente metido por la abertura – o eso parece, debido al ángulo de la fotografía elegido por Atget – quizá para dejar una abertura para la negociación con el policía o el supervisor que irá a arrestarla por mostrarse en público.

Benjamin fue el maestro de muchos borradores, y los fragmentos de sus ideas se reiteran, pero siempre con ligeras variaciones en las muchas versiones de cada texto. He elegido leer estas fotografías de Atget con la ayuda de cierto pasaje de la *Obra de los Pasajes*. Es el fragmento de un texto que copió de las nuevas reglamentaciones de la prostitución en París escrito en el siglo XIX. Según dichas reglamentaciones, las prostitutas deberían haber sido sacadas de las calles de París, escondiéndolas detrás de puertas y cerrojos, limpiando así el dominio público de su provocativa presencia. Estas reglamentaciones impusieron a “las mujeres públicas” (*filles publiques*) coacciones y restricciones relativas a su libertad de movimiento y de expresión. A los policías se les otorgó autoridad para expulsar de las calles de la ciudad a las mujeres que caminaban solas públicamente, para colocarles el vergonzoso cartel de ‘puta’ y para prohibirlas⁵. Moviéndonos entre las reglamentaciones copiadas al texto de Benjamin y las imágenes del cuerpo de Atget, y entre la descripción hecha por Benjamin de las fotografías de Atget y las propias fotografías, uno puede obtener esa comprensión diferente de la escena del crimen que quizá Benjamin podría haber tenido en mente. Viendo las fotografías de mujeres, uno incluso puede declarar, junto con Benjamin, “un estado de emergencia sexual” y buscar el freno de emergencia. Finalmente, uno puede preguntar si no es el caso de prohibir la prostitución mediante reglamentaciones policiales un caso de tratar de difuminar la distinción entre la ley que preserva y la ley que insta a la violencia, sobre lo que Benjamin escribió en su *Crítica de violencia*, y si no es la eliminación de las prostitutas de la esfera pública, el acto que las vuelve casi invisibles, una reminiscencia de otros actos de violencia en los que la gente desaparece repentinamente como resultado de la intervención soberana.

ARIELLA AZOULAY enseña cultura visual y filosofía contemporánea en el Programa para la Cultura e Interpretación, Universidad de Bar Ilan. Es la autora de *The Civil Contract of Photography* (a punto de publicarse en Zone Books), *Once Upon A Time: Photography following Walter Benjamin* (Bar Ilan University Press, 2006, en hebreo), *Death's Showcase* (MIT Press, 2001 – Winner of The Affinity Award, ICP) y *TRAIning for ART* (Hakibutz Hameuchad y The Porter Institute Publishers, 2000, en hebreo) y directora de películas documentales, *At Nightfall* (2005), *I Also Dwell Among Your Own People: Conversations with Azmi Bishara* (2004), *The Chain Food* (2004), *The Angel of History* (2000) y *A Sign from Heaven* (1999).

NOTAS Y REFERENCIAS

¹ BENJAMIN, W. *Selected Writings: Volume 4: 1938-1940*, The Belknap Press of Harvard University Press, 2003, p. 402

² Ibidem, p.395

³ BENJAMIN, W. *Passages: Paris – Capitale du XIXeme Siècle*, Les Editions du CERF, 1989, p. 692

⁴ BENJAMIN, W. *Selected Writings: Volume 4: 1938-1940*, The Belknap Press of Harvard University Press, 2003, p.258

⁴ En 1804, cuando Napoleón publicó su libro sobre leyes (*Código de Napoleón*), las mujeres estaban realmente prohibidas. A las mujeres casadas no se les permitía salir solas a la calle ni trabajar, o estudiar sin el permiso de sus maridos. La prostitución estaba regulada pero no contaminaba la ley. Véase también (Roberts, Nickie, 1992. *Whores in History*, Harper Collins Publishers) y mi artículo sobre el estado de las mujeres en relación con la *Declaración de derechos humanos y civiles* (Azoulay, Ariella. *The Civil Contract of Photography*, Zone Books).

CC

Este artículo está bajo una licencia Recono-NoComercial-CompartirIgual de Creative Commons, bajo la cual se permite copiar, distribuir y comunicar públicamente los textos y las traducciones sin fines comerciales, y además se permite crear obras derivadas siempre que sean distribuidas bajo esta misma licencia. Licencia completa:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.1/es/legalcode.es>