



**FACULTAD DE HUMANIDADES
INSTITUTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE POSTGRADO EN FILOSOFIA**

MEMORIA Y FOTOGRAFÍA EN WALTER BENJAMIN

**TESIS PARA OPTAR AL GRADO ACADÉMICO
DE MAGÍSTER EN FILOSOFÍA,
CON MENCIÓN EN PENSAMIENTO CONTEMPORÁNEO**

VALENTINA JAVIERA LEAL ROMÁN

PROFESOR GUIA: ADOLFO VERA PEÑALOZA

VALPARAÍSO, NOVIEMBRE, 2018

Resumen

El objetivo de esta tesis es mostrar que la obra de Walter Benjamin contiene elementos fundamentales para un abordaje fructífero de la noción de “memoria”. Si bien este concepto ha sido ampliamente tratado por las ciencias humanas y sociales, consideramos que Benjamin nos aporta con una reflexión sobre cómo emerge el recuerdo pasado por medio de una memoria involuntaria. La memoria aparece por sí sola, pero también en instantes de peligro; motivada por nuestro paso por lugares, o a través de nuestra relación con objetos técnicos. En ese sentido, la memoria se manifiesta por medio de otro factor, que según Benjamin es técnico. Es así como nos interesa entrecruzar los conceptos de memoria y lugar, y memoria y fotografía, que aparecen como técnicas de producción de imágenes fundamentales en la época capitalista. Por otro lado, la memoria y las imágenes producidas por los objetos técnicos aparecen como algo inacabado, siempre fragmento de una experiencia vivida.

Consideramos que estos aspectos impactan en la noción de memoria y en la de historia. La memoria involuntaria nos plantea importantes desafíos en torno al trabajo con el pasado a partir de la labor que realizan las disciplinas de las ciencias sociales. Por otro lado, su análisis respecto a las implicancias de la técnica, nos abre un camino a la comprensión de la evolución de la memoria, ejemplo de esto es que la fotografía como aparato provocó importantes cambios en el trabajo con el pasado, en la percepción, como también en la comprensión de la memoria. Benjamin propone una reflexión que comienza a cuestionar el trabajo histórico totalizador y que plantea la imposibilidad de conocer el pasado como algo acabado, ya que se pregunta por aquellos silencios y por el olvido.

La actualidad de Walter Benjamin es indudable; sus análisis de principios del siglo XX todavía nos interpelan y parecen hablarnos de los propios cambios de nuestra época, la que se presenta aún más determinada por la técnica. Por esa contemporaneidad desde la que nos habla Benjamin es que sigue siendo de interés trabajar sus conceptos y su perspectiva, y en particular porque se lo ha vinculado a una perspectiva amplia, interdisciplinaria y de una

metodología abierta, alejado de toda objetividad y paradigmas rígidos que están siendo dejados de lado en las ciencias sociales.

- Nombre de la autora: Valentina Javiera Leal Román
- Profesor guía: Adolfo Vera Peñaloza
- Grado académico obtenido: Magíster en Filosofía
- Título de la tesis: Memoria y fotografía en Walter Benjamin
- Datos personales de la autora: Valentina Javiera Leal Román
- Correo electrónico: valentinealeal@gmail.com
- Teléfono: (56)-9-83950493

Dedicada a esos fantasmas, quienes desde el más allá,

Hablan a través de nosotros.

Entre ellos, a mi abuelo Rubén Leal Cid

Agradecimientos

Agradezco a mis padres Ximena y Rodrigo por el apoyo continuo en mi formación profesional.

A mi compañero Eduardo Caballero su incondicionalidad. Por respaldarme en este proceso desde un comienzo, hacer todo lo necesario para que culmine y así juntos seguir por el camino de nuestros sueños.

A mi abuela Sylvia que ha tenido una preocupación constante por mis necesidades materiales siempre. Y a mi abuela Elisabet por su aporte en mi formación académica.

A mi profesor guía Adolfo Vera por su amistad y cariño para guiarme en este proyecto.

Y, a todos los profesores que a lo largo de mi vida me han enseñado, además de su conocimiento, el trato humano y el compromiso social.

Tabla de contenido

Prefacio	6
Capítulo I La Memoria involuntaria	13
1. Memoria involuntaria en “Sobre algunos temas en Baudelaire”	15
Lectura benjaminiana del psicoanálisis en torno a la memoria involuntaria	20
2. Memoria involuntaria, memoria del presente y de fragmentos	26
3. Memoria e historia o memoria colectiva	30
Capítulo II Memoria, técnica y ciudad	34
1. La Memoria y los lugares. Análisis de la experiencia benjaminiana.....	35
2. Ciudad como técnica.....	40
Capítulo III Memoria y fotografía	48
1. La fotografía como aparato en la época de la reproductibilidad técnica	50
La fotografía y su contexto de origen	50
La fotografía, técnica y percepción	53
2. La fotografía y el testimonio.....	57
3. Fotografía y Memoria	61
Similitud y diferencia entre Memoria y fotografía	64
Consideraciones que emergen al finalizar	71
Bibliografía	77

Prefacio

Uno de los motivos fundamentales de esta tesis se fundamenta en la pregunta ¿cómo abordamos el pasado? Los que hemos trabajado tratando de reconstruir hechos, sucesos, historias pasadas siempre nos enfrentamos a la pregunta de qué manera nos acercamos al pasado. Lo que se relaciona principalmente con la labor del historiador, pero también con la de todo aquel que trabaja con el pasado de la experiencia vivida. Por ejemplo, nosotros los sociólogos tenemos que producir y analizar materiales que tienen que ver con el pasado o los filósofos que se preguntan por las condiciones filosóficas del pasado y los arqueólogos que analizan los restos de vidas de poblaciones pasadas. Cada profesión, sin duda, buscará de acuerdo a sus particularidades un modo adecuado para acceder al pasado. Entonces, de inmediato salta a la vista el tema de los insumos o materiales que consideraremos para abordar el pasado. En otras palabras, los modos de acceso pertinentes que los escogemos de acuerdo a sus beneficios, sin muchas veces preguntarnos por las particularidades que le son intrínsecas, o la filosofía de esos modos. Es por eso que en esta investigación queremos preguntarnos por las particularidades de una instancia fundamental para acceder al pasado: la memoria.

Sin embargo, ¿Con qué nos encontramos cuando queremos acceder a ese pasado? O incluso, podemos plantear una pregunta más radical; ¿es posible llegar a él, o al menos a una parte de él? ¿Realmente podemos acceder al pasado? Son algunas de las preguntas que darán pie a este trabajo investigativo.

En el contexto actual en la historia, en la filosofía y la sociología emerge como uno de los temas fundamentales el de la memoria (Ricoeur, 2008), el trabajo con recuerdos, la reconstrucción de historias locales o de aquellas dejadas de lado por la historiografía más clásica. En definitiva, se hace relevante el tema de la recuperación del pasado vivido por ciertos grupos, de aquellos vencidos de la historia que no tuvieron la posibilidad de inscribir su paso por la historia. Esta investigación se sitúa en ese momento pero no quisiera hablar del por qué se propiciaron las condiciones para que emergiera este contexto, es decir, no queremos responder a la pregunta de por qué se dio una preocupación por el pasado. Más

bien, buscamos referirnos al cómo acceder al pasado. Cómo nos aproximamos al pasado para comprenderlo, por medio de qué procedimientos. Podríamos partir, de un modo simple, remitiéndonos a la memoria como recuerdo, rememoración voluntaria y evocada, que tiene que ver con los elementos identificatorios que aparecen en el discurso, con aquellos aspectos de identificación de los grupos, relacionados a su cultura, a su historia colectiva. Mas la teoría social ha ido mucho más allá de esa idea, en torno a estos temas, produciendo múltiples teorías, complejizando lo aparentemente evidente, en este sitio es que podemos reconocer el aporte teórico de Walter Benjamin. En su desarrollo teórico plantea una aproximación interesante y que exploraremos en esta tesis. Una visión, adelantamos, alejada de las taxonomías clásicas que comprenden a la memoria como un mecanismo de registro que se escapa a nuestra conciencia, reforzando la idea de un predominio de lo involuntario del recuerdo (Benjamin, 2013b). Explorando además, las particularidades propias que son necesarias de considerar a la hora de saber sus alcances en materia del trabajo con la experiencia pasada: "El pasado solo puede atraparse como una imagen" (Benjamin, 2012, pág. 65). Esa expresión es la que nos ha llevado a relacionar esta tesis con la fotografía, ya que la memoria va aparejada con las transformaciones propias del contexto social y los tipos de técnicas predominantes, como por ejemplo, la fotografía. O también la arquitectura, que nos propone la idea de una memoria vinculada a un lugar, incluso, los recuerdos biográficos del autor están relacionados al sitio particular en que el recuerdo surge.

La reflexión de Benjamin en torno a la memoria parte hacia finales de los años veinte del siglo pasado en concordancia a su traducción al alemán de la obra de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido*. En ella se destacan las implicancias mentales de la experiencia pasada, impactando directamente en la concepción benjaminiana de la historia, (Schöttker, 2014)¹. Algunos dirán que su reflexión es topográfica puesto que la vida se determina en la ciudad, entre lo público y lo privado y el intercambio que allí se gesta (Weigel, 1999). La vida se reconstruye en el paso por la ciudad, al transitar por algún lugar surge la evocación, emerge un recuerdo involuntario como un shock que nos abre a lo desconocido. Esta idea

¹ Estos aspectos de la obra de Benjamin han sido recientemente sistematizados en la obra *Conceptos de Walter Benjamin, concepto "Recuerdo"* (2014)

contribuye a una noción de memoria que siempre se forja desde un presente, “el pensamiento es “movimiento de los pensamientos”, está en el flujo de las relaciones siempre cambiantes (...) tiempo-ahora, intensificación de un instante” (Görling, 2013, pág. 197) Esta perspectiva contiene la idea de una construcción permanente de la memoria, que deja de lado el concepto de verdad, la memoria no se puede hallar siempre del mismo modo, por lo tanto, el pasado es algo que se nos escapa de las manos, lejos está de ser de ser un objeto que podamos caracterizar de manera exacta y lejos de aquello que podamos definir unívocamente o totalmente.

Los escritos de Benjamin en torno a la memoria se encuentran en un conjunto de textos fragmentarios, donde identificamos diferentes perspectivas acerca de la reflexión sobre lo acontecido, en ese mismo sentido, buscaremos relacionar ciertos textos para ir estructurando los capítulos. En este trabajo hemos preferido referirnos al concepto de “memoria” en vez de “recuerdo” o “rememoración”, según el enfoque que queremos proponer, en cuanto para Benjamin recuerdo y rememoración remiten más bien a la reminiscencia voluntaria, al acto de buscar lo pasado intencionalmente. Sin embargo, memoria más bien apela a lo que, simplemente, está grabado y emerge por sí solo. Remite a una técnica de registro, de escritura que nos facilitará la comprensión del aparato fotográfico.

En el primer capítulo, trabajaremos la temática de la memoria involuntaria, que Benjamin recoge del libro de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido*; a partir de esas lecturas se expresa que es tiempo perdido tratar de evocar al pasado y hacer esfuerzos con la inteligencia porque efectivamente el recuerdo está mucho más allá de ella, ya que es más duradero lo que es menos consciente. Estos aspectos se relacionan a la perspectiva psicoanalítica donde destacaremos los conceptos de shock e impresión de la huella mnémica, que posteriormente se remitirán al problema del archivo. El asunto de la huella en la memoria más bien tiene que ver con lo involuntario que con lo voluntario, como menciona Déotte (2013) “la huella mnémica inconsciente, el verdadero archivo, la energía de la producción artística” (pág. 26).

Al finalizar el capítulo I nos referiremos a la vinculación entre memoria e historia. La historia surge en torno a problemas como: qué es aquello que se recuerda, qué se registra, qué se resguarda para “contar”. Para Benjamin (2012) la respuesta puede ser esbozada en sus tesis Sobre el Concepto de Historia y puede sintetizarse en la expresión: “asirse de un recuerdo tal como aparece en un momento de peligro” (pág. 65).

En el segundo capítulo, en un primer momento, trabajaremos algunos tópicos en relación a la memoria y la técnica y a la vinculación entre memoria y lugar, entendiendo que los lugares también son sitios mediados por la técnica. Fundamentales son los textos compilados en *Una infancia en Berlín hacia el 1900* (Benjamin, 2011). Posteriormente, nos referiremos a las técnicas de escritura y a la problemática de la inscripción en la época capitalista. Textos importantes para el trabajo de esta sección de capítulo son el *Libro de Los Pasajes* (Benjamin, 2013a) y *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (Benjamin, 2012). Algunos como Ricoeur (2008) han hablado que la técnica ha generado un nuevo paradigma en la labor de la historiografía, caracterizado por el predominio de las huellas o los índices, a diferencia de uno anterior en que predominaba el testimonio. Entre la memoria y la historia, tomando la división de Ricoeur, con fines explicativos, la historia busca una verdad y, por su parte, la memoria busca la fidelidad, ser testigo de algo. Sin embargo, en un contexto de transformaciones producto del desarrollo de la técnica, el trabajo de la historia pasa a ser una arquitectura múltiple y más compleja, dado que surgen nuevas herramientas para la preservación de ésta, tales como el archivo y la fotografía misma que, de alguna manera, se convierten en testigos de la experiencia. Respecto a esto Déotte (2013) indica que somos contemporáneos por los aparatos de nuestra época y por su inscripción en la posteridad, es decir, por su interpretación tardía, después de su inscripción. Terminaremos refiriéndonos las formas y creaciones en un sistema capitalista, que acompañadas de un desarrollo técnico, adquieren un carácter fantasmagórico. En este momento, tomaremos la ciudad como un ejemplo de borraduras e inscripción de huellas.

En el tercer capítulo nos detendremos en la memoria y la fotografía, que como una técnica de producción de imágenes ha venido a cambiar una época, influyendo en el trabajo con la memoria y en la historia como disciplina. Los textos de Benjamin que servirán de guía

son todos los relacionados a la fotografía y que han sido compilados en *Sobre la fotografía* (Benjamin, 2013c). Destacaremos la perspectiva indicial de Roland Barthes (1999) para diferenciarla de la perspectiva de la técnica benjaminiana, dicho autor postula que lo particular del aparato fotográfico es su “referente”, lo que quiere decir que la cosa que fue colocada ante el objetivo del aparato fotográfico es necesariamente real. La fotografía, entonces, se presenta como un testimonio mediante el cual se ve lo que ha sido. En ese sentido, la fotografía es una imagen revelada, la resurrección de algo, dice lo que ha sido, ratifica lo que representa, no puede mentir sobre su existencia y el pasado pasa a ser algo seguro, ya no un mito (Barthes, 1999). No obstante lo anterior, alejado de todas las simplezas, el asunto cambia. Aparecen problemas en torno al valor y la fidelidad testimonial. El olvido, la selección de lo que se recuerda, o también el tema del poder en la elección de los contenidos, dificultan esta memoria como testimonio. Del mismo modo, los aparatos, por su carácter tal, también pueden ponerse en cuestión; la fotografía es una reproducción técnica, que tiene que ver con una selección que hacen los sujetos al momento de fotografiar (Bourdieu, 2003). Benjamin es pionero en el desarrollo de estos temas, la fotografía para él permite una instantaneidad en su reproducción que nunca se había logrado en el arte y que impacta profundamente en la vida de los individuos, incluso en su interioridad. La reproductibilidad técnica permitió que se puedan captar aspectos del momento original retratado imperceptibles para el ojo humano a primera vista, el detalle de una escena toma otra importancia, podemos focalizarnos en él, releer la imagen. Así también, con la fotografía podemos apreciar de otro modo las obras de arte, podemos evaluarlas, identificando aspectos no percibidos e incluso, podemos viajar a través del mundo, a territorios alejados, para conocer distintas obras y analizarlas desde un mismo sitio.

El problema de la imagen fotográfica, parece ser similar al de la memoria. En el caso de la fotografía ésta se diferencia, desde una lectura de Kracauer (2008), de la memoria en tanto puede representar el espacio global del tiempo y a su vez la memoria selecciona imágenes arbitrariamente por los aspectos que se filtran (o se seleccionan) y que tienen que ver con los significados asociados a las personas. No obstante, las imágenes de la memoria se

vinculan a la fotografía, que en el fondo es fragmento de sentido, o como dice el autor: conglomerado de despojos. En esa dirección para Benjamin la memoria es un fragmento y que, además, poco tiene que ver con el pasado.

Finalizando la tesis presentaremos algunas consideraciones que emergen al terminar la exposición los contenidos.

Capítulo I La Memoria involuntaria

*La nieve cubre la ciudad
cubre la totalidad del paisaje
la nieve no tiene matices de color
no tiene una amplia variedad de textura
tiendo a pensar
que la nieve sin variar demasiado es algo permanente
está presente en cada ciclo
aparece en cada dibujo de una elipse
creo que obviamente la nieve es más permanente que la memoria
siempre y cuando
entendamos por memoria esas imágenes herméticas
que están en una semioscuridad*

(Fragmento, Pregunta por el Conocimiento, Ximena Rivera 2010)

En este capítulo abordaremos primeramente el texto de Walter Benjamin Sobre algunos temas en Baudelaire (1939) con el objetivo de comprender uno de los tipos de memoria que son trabajados por el autor a fin de resaltar para nuestro trabajo una de las principales complicaciones para el análisis del pasado. Y que nos permitirá responder a la pregunta ¿cómo emerge el recuerdo?

Desde una primera lectura, la memoria individual emerge involuntariamente, sin una necesaria evocación, es decir, no responde a una búsqueda personal que se realiza forzosamente. Sino más bien se relaciona a la experiencia del hombre que deja una huella cierta del momento en que ésta fue forjada, en otras palabras, esta memoria prevalece como una marca que quedó grabada en un instante en la vida del hombre. A la vez, esta marca nunca fue consciente, nunca fue fijada en el recuerdo, mas siempre permaneció en algún lugar hasta su retorno inesperado. A partir de esto se nos plantea un nuevo problema ¿en qué lugar se encuentra el recuerdo? Para responder a esa pregunta, complementaremos el tema de la memoria involuntaria con otros textos de Benjamin. Como podemos desde ya suponer, este tipo de memoria se relaciona fuertemente con los desarrollos del psicoanálisis y el concepto de shock, es por ello que también nos detendremos en una explicación vinculada a esas temáticas.

Finalizaremos este capítulo refiriéndonos a la memoria social que se relaciona con la memoria individual, en cuyo centro se encuentran aspectos no elegidos que igualmente son parte del individuo.

1. Memoria involuntaria en “Sobre algunos temas en Baudelaire”

El contexto que podemos identificar en relación al texto Sobre algunos temas en Baudelaire (2013) es evidentemente, el interés por Benjamin en la obra de Baudelaire, que, como desde hace poco tiempo sabemos venía a consolidar uno de los grandes proyectos del autor, lo que queda expresado en el libro Baudelaire (2013b), junto con el Libro de Los Pasajes (2013a).

Uno de los motivos por los que Benjamin tenía interés en Baudelaire, es sin duda el problema de la experiencia. El autor alemán busca posicionarse en el debate filosófico de qué es lo auténtico, qué es la “verdadera” experiencia en la filosofía. Y esto para él se representa como algo alejado de lo normalizado, de lo repetitivo, propio de un contexto de masas. La experiencia se relaciona a lo vivido por un hombre, en este caso Baudelaire. Estos temas para Benjamin serán recurrentes en su obra y le dan la entrada para trabajar, por ejemplo, al tema de la memoria involuntaria como también el de la crítica literaria² y la traducción, entre otros.

Remitiéndonos a la memoria involuntaria, uno de los autores que le posibilitan una aproximación a esta temática es, primeramente, Henri Bergson en relación a su trabajo teórico “Materia y Memoria” del cual Benjamin parafrasea lo siguiente:

Lo cierto es que la experiencia es un asunto de la tradición, tanto en la vida colectiva como en la privada. Se construye menos sobre hechos aislados, fijos definitivamente en el recuerdo, que en los datos acumulados, muchas veces no conscientes que confluyen en la memoria (Benjamin, 2013b, pág. 187).

² En su crítica literaria, expuesta en el ensayo “afinidades electivas”, Benjamin busca encontrar lo verdadero de la obra de arte y esto sólo es posible mediante una crítica alegorista que cuestione el fundamento de la obra de arte clásica y el crítico, “asegure su experiencia subjetiva con la autoridad del texto en el cual sitúa su interpretación” (Witte, 2002, pág. 72). Es decir, el autor se apropia del texto mediante un despliegue de interpretación hacia su propia vida, se aleja la obra de su estado natural y entonces, se supera el trabajo de la crítica, el texto crítico se convierte en una obra de arte autónoma, que es fragmento de un mundo verdadero, “torno de un símbolo”: la vida del autor.

Esta perspectiva de Bergson a Benjamin le parece que poco tiene que ver con una experiencia histórica, sino más bien, que se acerca a una “experiencia inhóspita, cegadora” (Benjamin, 2013b, pág. 187), producto de una tradición apegada al individuo, propia de una vertiente psicologicista que no identificaba la impronta y la experiencia de su época (Déotte, 2013). Sin embargo, a Benjamin le interesa recoger de esa mirada, aquello que confluye de modo similar al de una imagen espontánea que ha quedado guardada en algún lugar de la memoria pero que no se ha hecho consciente: “*datos acumulados, muchas veces no conscientes*”. Es decir, le interesa la pregunta por aquella materialidad de la memoria que la hace posible, similar a una imagen que es capaz de mantener vivo el deseo: “no hay deseo íntegro sin representación figurativa exacta” (Benjamin, 1987, pág. 57).

En este punto es necesario precisar algunos elementos de la teoría bergsoniana de la memoria y destacar que para este autor todo recuerdo se presenta como una imagen. Estas imágenes se sitúan entre lo que sería la representación para los idealistas y la cosa, para los realistas, está “a medio camino entre la cosa y la representación” (Bergson, 1963) de manera que no se opta por ninguna perspectiva ni realista ni materialista³, sino por un término medio entre una idea o figura representada y un objeto concreto existente. Por otro lado, estas imágenes refieren a otras, tienen en su interior alusiones a otras imágenes y en su exterioridad también se relacionan a otras imágenes. Es decir, existe un vínculo entre las imágenes, las cosas ocurren como imágenes que se ven, pero también cuando no las vemos por experiencia cotidiana éstas siguen existiendo; una imagen es imagen de la otra, porque es lo que muestra de sí hacia la otra donde se hace importante el encuentro entre ellas (Vollet, 2006).

³ Gilles Deleuze en una de sus clases explica que para Bergson no hay diferencia entre imagen y movimiento sino una imagen-movimiento, La imagen es lo que actúa y reacciona. La imagen es lo que actúa sobre las otras imágenes y lo que reacciona a la acción de otras imágenes. no hay ni cosa ni conciencia, hay imágenes-movimiento y que eso es el universo.

Se pregunta Deleuze, ¿Qué diferencia hay entre la cosa y la percepción de la cosa? Y responde, “de cierta manera, no hay diferencia: la percepción es la cosa misma. Una vez más, decir que las cosas son las percepciones, sí, muchos filósofos lo habían dicho en el pasado, por ejemplo Berkeley. Pero lo que quiere decir Bergson no tiene absolutamente nada en común con eso, pues, en cuanto a los otros, Bergson no quiere decir eso. Quiere decir que las cosas son las percepciones en sí...” (Les cours de Gilles Deleuze: cours Vincennes - st Denis : Bergson, Materia y Memoria <https://www.webdeleuze.com/textes/78>)

Lo anterior nos permitirá explicar, en cierto modo, algunas características del aparato psíquico, ya que no son las percepciones mismas, sino las acciones, las que pueden volver a representar el pasado, incluso enlazándose con lo actual: son “un medio de reconquistar sobre la realidad presente una influencia perdida: pero en ningún caso almacenará el cerebro recuerdos o imágenes” (Bergson, 1963 pág. 447). Al contrario, es la acción de nuestra percepción respecto de las cosas sobre nuestro cuerpo, es la “percepción pura”, que toma la forma de la imagen y que es un fragmento separado de la realidad. La conciencia individual se prolonga y conserva el pasado en un presente que se enriquece con él. En la percepción pura el objeto percibido es un objeto presente, es un cuerpo que modifica al nuestro. De esa percepción pura se transita a la memoria que es algo diferente, es la representación del objeto ausente, que ocurre al transportarse sobre un plano de conciencia extenso, alejado de la acción y cercano al ensueño; no es mecánico, es una descripción que ocurre:

Por una expansión creciente de la memoria en su integridad, un círculo bastante amplio para que este detalle del pasado figure en ella. Estos planos no son dados, por lo demás como cosas, completamente hechas superpuestas unas en otras. Antes bien, existen virtualmente con esa existencia que es propia de las cosas del espíritu (Bergson, 1963, pág. 464).

En ese sentido la memoria se relaciona a lo incontrolado, que es cercano a las cosas del espíritu, se construye en múltiples planos que son difíciles de identificar. Sin embargo, la percepción pura, esto es, la acción, y la memoria, se enlazan. Toda percepción prolonga el pasado en el presente y participa de la memoria; percepción es síntesis del recuerdo puro y de la percepción pura: Espíritu y materia. “El espíritu toma de la materia las percepciones de las que obtiene su alimento, y las devuelve en forma de movimiento, en el que ha impreso su libertad” (Bergson, 1963, p. 471). Entonces la memoria se configura de imágenes en movimiento, producto de acciones del momento presente o de las percepciones de ese momento dado, distinto a las imágenes fijas: esto será lo que a Benjamin le dará un profundo sentido para profundizar teóricamente.

Más allá de la revisión de Bergson, Benjamin tuvo como motivación esencial para adentrarse en el tema de la memoria el trabajo de traducción que realizó junto a Franz Hessel de la obra de Marcel Proust “En busca del tiempo perdido”. Este libro trabaja como eje el tema del recuerdo en la experiencia personal del autor. Es así como Benjamin comienza un proceso de articulación mayor entre estas perspectivas para desarrollar la problemática de la memoria y armar un corpus en torno a la memoria involuntaria, que, como ya mencionamos anteriormente, nos permite retrotraernos al problema de la experiencia. Marcel Proust le brinda un complemento a la perspectiva bergsoniana ya que en su texto Benjamin identifica una relectura de Bergson que modifica el concepto de memoria pura, entendida como esa memoria cercana al espíritu, al ensueño, a las cosas incontroladas, por la memoria involuntaria. A Benjamin le interesa este concepto porque para él sólo un poeta como Baudelaire, o incluso Proust, podría remitirse a la verdadera experiencia y explicarla desde un *fluir involuntario*. Memoria involuntaria, desde esta mirada de Proust, es entonces aquella que emerge de modo automático, a diferencia de una memoria voluntaria que está subordinada a la inteligencia, en que se tienen a disposición los recuerdos que están “a la mano” pero que no contienen nada de la experiencia pasada, de lo ya transcurrido. En este punto Benjamin parafrasea a Proust y menciona que es parte del azar encontrarnos con ese pasado, es inútil realizar cualquier tipo de evocación y hacer esfuerzos con la inteligencia, porque el pasado está “fuera del dominio de la inteligencia y de su alcance en un objeto material... que no sospechamos. Y es una cuestión del azar “si lo encontramos antes de morir, o no lo encontramos nunca” (Proust, cit. por Benjamin 2012, pág. 189).

Por eso podríamos decir que Proust escribió su obra *En busca de tiempo perdido* siguiendo su propia memoria involuntaria. Más que recordar y escribir su vida pasada de modo voluntario, en su ejercicio va removiendo un tejido infinito, donde va hurgando por aquello grabado en la memoria y que se torna de difícil acceso. Benjamin también traza una comparación de este proceso con la construcción de la propia vida:

Hemos olvidado el ritual según el cual fue edificada la casa de nuestra vida cuando hay que tomarla por asalto y empiezan a caer las bombas enemigas, ¡Qué de antigüedades descarnadas y extrañas no dejan éstas al descubierto entre sus fundamentos! ¡Cuántas cosas no fueron allí enterradas y sacrificadas entre conjuros y ensalmos! ¡Qué siniestro gabinete de curiosidades aparece allí abajo, donde las zanjas más profundas se hayan reservadas a lo más cotidiano! (Benjamin, 1987, pág. 7)

Podemos comprender que en el “ritual” de la memoria, sobre todo cuando es de “asalto” o imprevisto, empiezan a caer como “bombas”, esos recuerdos involuntarios guardados en las zanjas de lo más cotidiano. En otra cita Benjamin retoma esta idea, que nos permite, además, identificar esa motivación por lo verdadero:

En los pliegues se halla lo auténtico: aquella imagen, aquel sabor, aquel tacto por cuya causa hemos desplegado, hemos desdoblado todo esto; y entonces el recuerdo va de lo pequeño a lo pequeñísimo, de lo pequeñísimo a lo minúsculo, y lo que le sale al encuentro en esos microcosmos es cada vez más poderoso. Tal es el juego mortal en el que se metió Proust (Benjamin, 2016, pág. 51)

Por lo tanto, para Benjamin (Benjamin, 2013b) el verdadero recuerdo sólo se recupera por medio de esta memoria involuntaria, representada figurativamente en una bomba que llega de imprevisto, producto del azar.

No obstante, esta memoria no es puramente individual, sino que además de contener la experiencia individual también contiene la colectiva. Benjamin ejemplifica esto con la prensa, que busca la asimilación de contenidos, de manera casi inconsciente, atrofiando la experiencia. Diferenciándose del relato que transmite lo puro de lo acontecido, ya que lo estampa en la vida de quien es informado, a diferencia de una época en que el narrador buscaba dejar una huella duradera. En el último apartado de este capítulo nos detendremos más sobre este punto.

Lectura benjaminiana del psicoanálisis en torno a la memoria involuntaria

En relación al problema anteriormente planteado y a la experiencia de Proust, aquellos conceptos ínfimos de la memoria, que se encuentran en sus “zanjas”, que cada vez se hacen más fuertes y que están más allá del recuerdo ¿en qué lugar se encuentran? De súbito nos hallamos con el problema de la inscripción, con la impresión de las huellas y de esas imágenes grabadas más allá del recuerdo, que hacen que para Benjamin (2013b) sea necesario complementar este análisis de la memoria involuntaria con el psicoanálisis y la cuestión de la impresión de las huellas en la conciencia, en esa dirección, el autor destaca el texto de Freud Más allá del principio del placer y a ciertos elementos de la obra de Paul Valéry para relacionar la memoria involuntaria con la conciencia.

Benjamin recoge fragmentos de estas teorías para complementar su análisis, por lo que no se adscribe del todo al psicoanálisis sino que pretende conformar un cuerpo articulado en torno a la memoria, podríamos decir, alejada de la idea de verdad o de una memoria como reproductora de recuerdos conscientes. Buck-Morss (1989) advierte, a propósito de una declaración de Gershom Scholem, que es el interés de Benjamin por el surrealismo lo que lo lleva a evaluar positivamente el psicoanálisis. Algunos han observado, a propósito de la postura freudiana de Benjamin, que es difícil de rastrear (Weigel, 1999) y otros, como Déotte, mencionan que algunos conceptos tomados del psicoanálisis por Benjamin, como por ejemplo la noción de inconsciente, se alejan del planteamiento de Freud. Por nuestra parte sólo nos atrevemos a decir que es un complemento, acorde a los desarrollos de sus contemporáneos, que poco tiene de adhesión total pero que probablemente Benjamin ya reconocía como una propuesta innovadora, que venía a cambiar los paradigmas del pensamiento imperante, en particular, respecto de concepción del sujeto, y de la que el autor alemán recoge, la distinción del sueño y la vigilia, y el registro de la huella mnémica.

En Más allá del principio del placer (Freud, 2012), establece como base de su teoría, que el placer se relaciona directamente a la vida psíquica. De tal modo, el placer y su contraparte el displacer, estarían completamente relacionados en la vida anímica, como también

estarían relacionados a la conciencia. Lo que a Benjamin le interesa subrayar de esto es que, por ejemplo, los procesos de excitación se esfuman, no dejan lugar en la conciencia porque no hay posibilidad de hacer consciente aquello que implica la huella mnémica, que es duradera, perdurable. “La conciencia surge en el lugar de la huella mnémica”, dice Freud, lo que quiere decir que es más duradero y estable aquello que no ha llegado a la conciencia. Benjamin, volviendo a referir a Proust, menciona que sólo es posible la memoria involuntaria cuando no fue vivenciada y, por lo tanto, no pasó nunca a la conciencia del sujeto, quedó en otro lugar al que no es posible acceder en lo inmediato, es tiempo perdido tratar de evocarlo (Benjamin, 2013b). Por otro lado, la función de la conciencia no es asimilar la huella mnémica sino servir de protección ante los estímulos exteriores; cuanto más a menudo queden registrados por la conciencia, menores serán los efectos traumáticos.

En este punto es preciso hablar del shock o choc (en francés) ya que este concepto se relaciona inmediatamente a la conciencia. Un shock actúa en el momento en que se genera un estímulo exterior que determinará si se provocará una huella perdurable o un acostumbramiento. Las energías exteriores provocan los shocks y si éstos se reciben reiteradas veces se estimulará un entrenamiento tal que se registrará en la conciencia. En la capa de la corteza del cerebro que está más quemada por los estímulos se propicia una condición ideal para que se recepcione el shock y así disminuyan los efectos traumáticos. Por el contrario, en el caso de los shocks traumáticos hay una rotura de la protección ante los estímulos y se manifiestan las condiciones ideales para que se establezca una huella mnémica. Entonces, cuando el shock es interceptado, frenado por la conciencia, se desata una *vivencia* en el sentido más patente, lo que difiere de la *experiencia* que a Benjamin le interesa. En cambio, cuando el shock no es frenado, hay una baja impresión en la conciencia, se propicia una memoria que aparecerá en momentos involuntarios, que es cercana al momento creativo o a la experiencia poética, ejemplificada en Baudelaire. Para el teórico alemán, en este autor francés, está contenida la experiencia del shock y la recepción de éste ocurre en su propia vida y por lo tanto, en su trabajo artístico, en su poesía. Es allí donde encontramos la experiencia.

Llegado a este punto podríamos decir que el interés de Benjamin por la memoria involuntaria en *Sobre algunos temas en Baudelaire* tiene que ver con eso: introducir teóricamente su análisis sobre Baudelaire. Por lo tanto, la memoria no es uno de los temas centrales del desarrollo del autor, sino un aspecto motivado por la interpretación de la obra de Baudelaire, que sí será uno de sus proyectos fundamentales, del mismo modo que lo expresado en su obra *el Libro de los Pasajes* (Benjamin, 2013a).

Retomando el tema de la huella mnémica, al decir que ésta es incompatible con la conciencia podemos decir, entonces, que lo que realmente se imprime queda en otro sitio y de inmediato podemos preguntarnos ¿en cuál sitio? Desde la lectura de Freud, podemos encontrar una respuesta considerando, por ejemplo, el caso de los recuerdos traumáticos. Este tipo de recuerdo tiene resistencias para manifestarse y una de las formas en que éstos se presentan es como una *compulsión*, o sea, como una repetición de actos inconscientes. Dicho de otro modo, los recuerdos no aparecen como el recuerdo mismo, sino que se manifiestan como una acción repetitiva que actúa reproduciendo el recuerdo olvidado de otra forma: “en lugar de recuerdo: el paso del acto”.

En el texto *Duelo y Melancolía*, Freud (2007) trabaja estos dos conceptos y en su análisis podemos identificar que hay modos diferenciados en que emerge el recuerdo. Freud indica que el duelo es una reacción transitoria referente a la pérdida de algo o de alguien, que implica un cambio de la conducta normal, que conlleva la desaparición del yo y la entrega total esa experiencia, la desaparecerá por sí sola con el paso del tiempo (Freud, 2007). No obstante, en algunos casos, esta experiencia en algunas personas se transforma y surge “la melancolía en lugar del duelo” (Freud, 2007, pág. 2091), que a diferencia del duelo consiste en un empobrecimiento del yo, sumada a una indignación consigo mismo que toma la forma de autocastigo y se presenta como un estado prolongado en el tiempo. Para Freud este estado se explica como un retorno de los lamentos y quejas que en realidad estaban dirigidas hacia otro, que se había construido como su objeto erótico y con el que había un enlace inicial de la libido. Con la sustracción de ese objeto, en vez de ir en búsqueda de otro objeto, o de trasladar ese deseo a otro, se traslada a sí y el yo se identifica con el objeto abandonado. Así, la melancolía se produce por una profunda identificación con el objeto, lo que se relaciona a

una elección narcisista y primitiva que para Freud lleva a combinar la melancolía con los caracteres del duelo.

Entonces, en la experiencia traumática hay un proceso de transferencia y en el caso de la melancolía la aquella se dirige contra uno mismo; el origen del trauma queda lejos de nuestro alcance, cubierto por un velo u oculto con un traje de otro aspecto y que sólo podrá aparecer en un momento posterior. En una cita de Theodor Reik, referida por Benjamin en el Libro de los pasajes (2013a) Benjamin compara los efectos de la muerte de un ser querido, sólo conoceremos la profundidad de esta muerte después del momento del sufrimiento, cuando el dolor se haya olvidado, porque una impresión fuerte no puede tomarnos de golpe por entero.

Son estos temas los que, en general, llevaron a Jacques Derrida (1997) a preguntarse por el problema archivo y del archivo psíquico. Para Derrida, con los planteamientos de Freud y el psicoanálisis, el archivo concebido como una forma de registro basado en un modo de escritura, adquiere un sentido muy diferente a cómo era comprendido, ya que esa propuesta teórica genera un nuevo paradigma que permite concebir de otro modo al aparato psíquico. En cuanto adiciona la existencia de un registro inconsciente, que está más allá de la conciencia, que es difícil reconocer y comprender, y que sin embargo, está ahí, que existe. Este tipo de registro psíquico se encuentra alejado del recuerdo que se evoca, y se aproxima más bien, a un recuerdo que está en la sombra, no obstante, impreso, marcado, dejando huella, y como menciona Freud, dejando una huella duradera. De modo que con lo desarrollado por Freud, llegamos a comprender la existencia de distintos tipos de registros psíquicos que vienen a conformar, el archivo psíquico. Uno de éstos es el más duradero y singularmente, se basa en el olvido. Parafraseando a Derrida (1997), no sólo es la memoria sino también el desfallecimiento de ella, la que deja huellas ubicadas en algún lugar, exteriorizadas en ocasiones, y que, por lo tanto, tiene una forma de repetición, de aparecer, de volver. El archivo psíquico entonces, contiene una parte que termina actuando contra sí mismo ya que tiene una parte de borradura, un olvido.

Ahora bien, el problema que se le presenta a Benjamin en su estudio sobre la memoria -y que como ya mencionamos, se relaciona al problema de la autenticidad de la experiencia-, es similar al que se le presenta a Freud en la labor psicoanalítica, es decir, ¿cómo encontramos algo de ese pasado del individuo que permita entender su estado actual y comprender el origen de su patología? Este cuestionamiento para Benjamin se traduciría en algo similar: ¿cómo nos aproximamos a lo auténtico en torno a lo vivido, si lo verdaderamente grabado se encuentra alejado de nuestro alcance, en la sombra de la experiencia? ¿Cómo llegamos a aquel sitio que no esté cargado por influencias externas del sentido común, de los sesgos del presente? ¿Cómo nos encontramos con algo que efectivamente tenga que ver con el pasado vivido?

Desde el psicoanálisis una de las respuestas a estas interrogantes dice relación con la repetición:

El enfermo puede no recordar todo lo en él reprimido, puede no recordar precisamente lo más importante y de este modo no llegar a convencerse de la exactitud de la construcción que se le comunica, quedando obligado a repetir lo reprimido, como un suceso actual en vez de –según el médico desearía- recordarlo cual un trozo del pasado. (Freud, 2012, págs. 108-109)

Para llegar a la experiencia traumática y efectuar la terapia de estos traumas Freud indica que hay que entrar en el recuerdo, identificar la repetición y permitir que se repita lo menos posible, hay que dejar que se viva de nuevo la vida olvidada, reconociendo la aparente realidad como un reflejo de ella; el yo pondrá resistencias, se obstinará en la repetición y buscará no romper con el principio del placer. Se recomienda paciencia por las repeticiones que se sobrevendrán, asumirlas y dejar de considerar a su enfermedad como parte de sí, de su hábito, tiene que haber reconciliación entre ambas (Ricoeur, 2008). Benjamin, en esa dirección identifica que es la narración el inicio de muchas curaciones:

También se sabe que el relato que el enfermo hace al médico al iniciar el tratamiento puede convertirse en el comienzo de un proceso de curación (...) si se considera que el dolor es un dique que se opone a la corriente de la narración, se ve claramente que este dique será desbordado cuando la corriente de la narración sea lo suficientemente fuerte como para conducir al mar del olvido feliz todo lo que encuentre en su camino (1992, pág. 143).

Respecto a la lectura freudiana referente a la memoria involuntaria y para concluir este apartado quisiera remitir a tres características que podrían definir la concepción de Walter Benjamin, recogiendo parte del análisis que realiza Sigrid Weigel (1999) y que complementaremos según lo que hemos venido desarrollando, del siguiente modo:

1) Existe una relación entre conciencia y huellas duraderas. “En el lugar de” la huella duradera aparece una figuración o representación nueva de esta huella. Por el motivo de que las huellas duraderas no son absorbidas por la conciencia, en tanto el sistema de percepción conciencia está dispuesto a frenar los shocks e impedir su paso. Estas huellas, al no ser frenadas por la conciencia quedan verdaderamente grabadas y cuando vuelven aparecer lo hacen con otra forma, aparecen en el lugar de algo, reemplazan a la huella. Ejemplo de esto es el análisis freudiano del trauma.

La relación entre la conciencia y las huellas duraderas podemos asemejarla a la idea de Benjamin referente al sueño y la vigilia: no existe separación entre ambos conceptos, sino más bien “estados de consciencia tallados en múltiples facetas tallados por el sueño y la vigilia” (Benjamin, 2013a).

2) Existen momentos en que se hace legible la memoria: Dicho de otro modo, hay instancias en que aparece lo que ha quedado grabado en la memoria. Las posibilidades de emergencia de la memoria están asociadas con el destello o instante. Es decir, las huellas duraderas, que son la base de la memoria, son legibles con ciertas condiciones.

3) Existe una representación distorsionada entre el signo visible de la memoria, es decir del proceso en que la memoria hace legible sus huellas (Weigel, 1999) el pasado que

se transformó en huella en el “inconsciente” pasa a ser una visión distorsionada del recuerdo. Lo que se quiere decir, que lo que aparece tras la huella que ha quedado grabada o escrita, no es la huella misma. No se hace de ella una lectura lineal, sino que hay una distorsión en su aparecer, por ejemplo, como una compulsión, repetición de actos.

2. Memoria involuntaria, memoria del presente y de fragmentos

Según lo expuesto anteriormente, hay algo que se enlaza a la memoria involuntaria y eso es el instante en que esta aparece. Momento que sólo es factible de ocurrir en un tiempo presente, mediante el cual el pasado se actualiza. De esta manera, la memoria se relaciona a una acción que la atrae, que se presenta en un contexto dado, nos remite a la experiencia de lo vivido y a los shocks recepcionados en la conciencia. El shock toca expresamente la fragilidad del hombre y en ese momento ocurre una interrupción de una continuidad que nos abre a algo desconocido, para producirnos un encuentro con lo nuevo. Es el tiempo-ahora, como dirá Göring (2013), en el que se interrumpe la continuidad del flujo del pensamiento y prima el instante en el que uno se encuentra. El pensamiento es parte de una relación fluida, que en ciertos momentos, en que hay una intensidad diferente, se interrumpe.

Por lo anterior, algunos autores han asemejado esta memoria involuntaria a una memoria del presente, en cuanto es éste el que la evoca de algún modo determinado y por lo tanto, poco tiene que ver con el pasado mismo. En este sentido, Manuel Cruz en su *Meditación del insomne* (2007) analiza esta memoria involuntaria en Benjamin, y menciona que aparece figurativamente en la “noche”, en los momentos del sueño, como recuerdos que logran sobrepasar la barrera del olvido. Estos recuerdos nunca fueron parte de la conciencia y son diferentes a los de la vigilia, en tanto ellos, al igual que el sueño, no son evocados, pero están presentes en la vida del sujeto y recuerdan la presencia de un yo enterrado.

Nada en esta evocación parece depender de nosotros. ¿Memoria involuntaria o dependiente de otra voluntad, de una voluntad desconocida? (...) como el ángel, el insomne contempla los escombros de la propia vida (Cruz, 2007, págs. 191-192).

En esa misma relación entre memoria y sueño, Benjamin afirma que la memoria es sólo un medio para la exploración del pasado, un medio por el que hay que aproximarse cauteloso como la figura de quien excava, removiendo la tierra por capas:

Quien intenta acercarse a su propio pasado tiene que comportarse como un hombre que excava (...) las imágenes que, arrancadas de todos sus contextos anteriores, aparecen como objetos de valor en los aposentos sobrios de nuestra comprensión tardía, como torsos en la galería del coleccionista”. Pero también hay que acercarse al pasado “a tientas, en la tierra oscura (Benjamin, 1992, pág. 119).

Sobre esta figura del excavador, o bien, podríamos decir ejemplificativamente, del antropólogo que en su oficio encuentra fragmentos, trozos de restos para intentar explicar las vidas anteriores, Benjamin (2013) destaca una cita de Proust:

No hay necesidad de viajar para volver a verlo, hay que descender para recuperarlo. Lo que ha cubierto la tierra no está sobre ella sino debajo, la excursión no basta para visitar la ciudad muerta, se necesitan excavaciones (pág. 408).

Esta visión de la memoria tiene relación a la concepción de la historia en Walter Benjamin. En el texto Sobre el concepto de historia el autor menciona: “La verdadera imagen del pasado se escabulle. “La verdadera imagen del pretérito pasa fugazmente. Sólo como imagen que relampaguea en el instante de su cognoscibilidad para no ser vista ya más” (Benjamin, 2000, pág. 50). Las imágenes pasadas aparecen más allá de la realidad imaginada o de aquello que se pretende apartar, emergen gracias a una memoria involuntaria proustianas, en que se encuentran, como dirá Manuel Cruz “joyas de otra experiencia” (2007, pág. 193). Esos tesos-

ros perdidos que son los torsos de la galería del coleccionista, los fragmentos que hacen posible la comprensión de la historia. Por lo tanto, esta memoria no es una búsqueda, sino que emerge ante nosotros y busca su liberación del olvido en el presente. Una liberación de un orden que viene de afuera y lo controla, que tiene que ver no sólo con lo individual, sino con la humanidad en general y la dominación cultural. En esa memoria se esbozan anhelos y angustias de la humanidad, aspectos que desde la lectura de Cruz, difícilmente pueden asumirse en estado de vigilia, sino más bien, están grabados en un inconsciente, esta vez, colectivo.

Entonces, se podría decir que la memoria histórica operaría de modo similar que la memoria individual, en ella también puede haber shocks que quedarían presentes en las facultades miméticas de generaciones posteriores. Ejemplo de esto es la violencia que está guardada en nuestra cultura y que en algunos casos se traduce como un trauma colectivo. Asimismo, desde esta perspectiva, en la memoria involuntaria, en que reina la experiencia en sentido estricto, aparecen conjugadas la experiencia individual y social. Sobre esto nos detendremos más adelante.

La memoria involuntaria retrotrae fragmentos de un pasado que emerge, y que para Cruz (2007) se asemeja a lo que hacen los coleccionistas históricos que sustraen objetos de la cadena del tiempo y del sentido para el sujeto. También se parece a lo que se hacía en la época del auge de los grandes museos, en que se arrancaban objetos de sus lugares originales, descontextualizándolos de su valor cultural para armar un gran conglomerado de despojos de otros sitios, que harían emerger un cementerio de lo diverso. Similar a esta actitud es lo que para Benjamin se representa en la figura de Eduard Fuchs, que en sus colecciones abre un espacio de posibilidad a lo nuevo, abarca “terrenos límite”. Aspecto que para el autor alemán se simbolizan como el objetivo de la ciencia histórica:

Cuyo objeto no esté formado por un ovillo de facticidades puras, sino por el grupo contado de hilos que representan la trama de un pasado tejido en el presente (Sería paso en falso equiparar dicha trama con el mero nexa causal. Es más bien un nexa dialéctico, y hay hilos que pueden estar perdidos durante siglos y que el actual decurso de la historia vuelve a coger de súbito y como inadvertidamente. (Benjamin, 1989, pág. 104)

Desde la lectura de Manuel Cruz (2007) la memoria involuntaria no puede liberar al pasado “para hacerlo perder su condición de trofeo de guerra de vencedores (...) no se busca recomponer lo destruido, sino el surgimiento de nuevas figuras, nuevas imágenes, nuevas palabras a través de las cuales lo silenciado pueda volver a hablar” (pág. 197). Lo que Benjamin pretende es generar un nuevo saber desde lo emergente, reconociendo, asimismo, la verdadera aparición del recuerdo, alejándose de la historia como recuerdo o de la historia como ciencia. Considerando que la memoria “lo que entrega son jeroglifos por interpretar, agregados cualitativos de fuerte intensidad, a la espera de la construcción intelectual en la que poder mostrar su sentido” (pág. 199): una memoria como signo, pero también como la traducción de una imagen que puede culminar en una obra de arte. A fin de cuentas, saberes en peligro.

El sujeto que desde su presente se abre a la memoria involuntaria tiene que abandonar las ideas en torno al futuro, a la causalidad del pasado, al progreso y a la reconstrucción histórica unitaria (Cruz, 2007). Por lo anterior, Benjamin está proponiendo una nueva alternativa de sujeto, alejada de las determinaciones que la idea de verdad pretendió, y buscar la experiencia más allá de la razón, esa razón sobrevalorada por el mundo de la ciencia.

Desde este punto de vista, el trabajo con la memoria tiene que asumir una perspectiva interpretativa, que comprenda que los elementos con los que trabajamos no remiten al pasado sino a sus fragmentos, a sus escombros. Para Benjamin en este sentido, hay una valoración hacia lo inconcluso: “Para los grandes hombres, las obras concluidas tienen menos peso que aquellos fragmentos en los cuales trabajan a lo largo de toda su vida. Pues la conclusión sólo colma de una incomparable alegría al más débil y disperso” (Benjamin, 1987, pág. 18). Pero además, lo que se recompone desde el accionar del tiempo presente requiere, de quien trabaja con la historia, con el pasado, mucho más que una “actitud tranquila, contemplativa frente a su objeto, para hacerse consciente de la constelación crítica en la que dicho fragmento del pasado se encuentra precisamente con el presente” (Benjamin, 1989, pág. 91). Esto es muy distinto a la labor del historicista que critica Benjamin pero también se distancia de la ciencia

positivista que en las ciencias sociales buscaba la regularidad de los procesos y que, posteriormente, con el desarrollo de las técnicas cuantitativas se ha mantenido dominando en las metodologías de las ciencias sociales.

El investigador materialista histórico que define Benjamin, opuesto al historicista, busca una experiencia con el pasado, pone “en acción esa experiencia con la historia que es originaria para cualquier presente” (pág. 92).

3. Memoria e historia o memoria colectiva

Como esbozamos en el apartado anterior existe una relación entre la memoria individual, representada en esa memoria involuntaria que aparece inesperadamente y la memoria social, en la que están contenidos rasgos de lo social, aspectos de nuestra cultura, en definitiva, la historia misma. Estas características, en palabras de Benjamin, nos hablan de un acuerdo entre pasado y presente: “Existe un acuerdo secreto entre las generaciones pasadas y el presente (...) nos han dotado de un débil poder mesiánico, un poder que tiene cuentas pendientes con el pasado” (Benjamin, 2012).

Esta relación entre memoria colectiva y memoria individual ocurre no en un espacio dado, sino temporalmente. Lo colectivo se descarga en el individuo en su espacio temporal, traspasándose la cultura, hacia el espacio del individuo. Del mismo modo el inconsciente o el sueño tampoco tienen posición en el tiempo, en ellos se superponen experiencias que son del exterior y del interior. Del exterior, puede estar la cultura, las tradiciones, traumas colectivos, experiencias de violencia social que nos dejan mudos pero se inscriben en algún lugar y se transmiten transgeneracionalmente. Görling (2013) indica que esta transferencia de experiencias parte de un origen desconocido, una memoria de otro, de los muertos que nos llega. Lo que es negado debe haber sido marcado en un momento, por eso parte del recuerdo no puede ser recordado sino que comienza como memoria de los muertos.

Schöttker identifica que estos elementos colectivos que entran en el recuerdo individual “permiten suponer un conocimiento de los trabajos de Maurice Halbwachs” (Schöttker, 2014, pág. 981) en que se destacan las condiciones sociales del recordar individual. Lo que viene a formar parte de toda una tradición sociológica que reconoce que los hábitos, pensamientos, nociones, etc., se relacionan directamente con las concepciones de la sociedad de la que formamos parte. Allí, primeramente, podemos retrotraer los desarrollos del padre de la sociología Emile Durkheim y la consideración de los hechos sociales más allá de nuestra conciencia: “Es indiscutible que la mayoría de nuestras ideas y de nuestras tendencias no son elaboradas por nosotros sino que nos llegan de fuera, sólo pueden penetrar en nosotros imponiéndose” (Durkheim, 2001, pág. 41). Esta visualización de la sociedad como algo impositivo es lo que posteriormente, viene a conformar la corriente que ha sido definida como estructuralismo cuyo representante principal Claude Lévi-Strauss, quien llega incluso a afirmar de un modo extremo, también podríamos decir hiperbólico, que el yo no existe: “yo mismo aparezco como el lugar por cuyo intermedio suceden cosas, pero el “yo” (je) no existe, no existe el “yo” (moi)” (Lévi-Strauss, 1986, pág. 24). Por lo tanto, desde este punto de vista, todas nuestras concepciones son reproducidas por condiciones sociales y nuestra memoria emerge, notoriamente, afectada por ellas.

Entonces, podríamos decir que lo que ocurre en la experiencia individual es similar a la experiencia histórica. Dijimos que a la memoria individual se le escapa su pasado y es imposible intentar evocarlo, éste aparece de un modo involuntario producto de lo que quedó grabado no está cerca de la conciencia sino está más del lado del inconsciente. Del mismo modo ocurre para la historia, reiteramos la cita: “articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘como verdaderamente ha sido’ significa apoderarse de un recuerdo tal como este relampaguea en un instante de peligro. Al materialismo histórico le concierne aferrar una imagen del pasado tal como esta le sobreviene de improviso al sujeto histórico en el instante de peligro (Benjamin, 2000, pág. 51). Dicho de otro modo, el recuerdo aparece de manera similar al acto de despertar. Recordar y despertar son afines y el despertar representa el giro copernicano: “hay un saber –aún-no-consciente de lo que ha sido, y su afloramiento

tiene la estructura del despertar” (Benjamin, 2013a, pág. 394). Por lo anterior es que uno de los objetivos de Benjamin en el Libro de los Pasajes es contribuir al despertar del siglo XIX.

A partir de lo anterior retomamos la idea de un pasado que se actualiza en el presente, en el acto del despertar. La historia en el sistema de producción capitalista es comparable a la actividad inconsciente del individuo que sueña (Tiedeman, 2013). Por eso la labor de quien trabaja con la historia no tiene que ver tanto con una elección propia sino más bien con dejar aparecer en su vida lo pasado como en un sueño. Muchas configuraciones de la ciudad moderna se tornan fantasmagóricas, es decir, se presentan como un velo ante los ojos del hombre. Velo que en el sistema cristiano nos impedía ver y que en el sistema capitalista se manifiesta como una deformación de las formas reales, como una inversión de la realidad bajo esa aparente ilusión de saber que nos es reproducida en la lógica dialéctica desde la superestructura. De un modo, esto quiere decir por ejemplo, que arquitectura, moda e incluso el tiempo son en el interior arquitectónico equivalentes al interior del individuo, a las sensaciones de los órganos, la percepción de la enfermedad o de la salud. Y son, mientras persisten, una figura onírica inconsciente y amorfa, procesos naturales como el proceso digestivo, la respiración etc. (Benjamin, cit. Por Déotte, 2013). Dicho de otro modo la arquitectura, está evidentemente en el exterior pero está en el interior del sueño colectivo. Pasa a ser interioridad del individuo lo que en realidad es su exterioridad. En el capítulo II, nos detendremos más sobre este punto.

A partir de lo desarrollado en este apartado podemos decir que Benjamin presenta un nuevo planteamiento en torno al trabajo con la historia, o un nuevo modelo de conocimiento histórico, entendiendo que nadie es depositario del conocimiento histórico. El autor reconoce que cargamos con un peso del pasado y que en esa carga está el peso de la clase dominante, de los vencedores. Así, se posiciona ante los historicistas que están del lado contrario, buscando una verdad y pretendiendo una historia como ley, en que los acontecimientos ocurrieron del mismo modo en que ellos lo perciben.

Es este capítulo hemos abordado diferentes cuestiones en relación a la memoria, su modo de registro y su posterior emergencia. En ese sentido, hemos tratado de responder a la pregunta de ¿cómo emerge el recuerdo? Y en el texto *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Benjamin nos propone que el recuerdo emerge de manera involuntaria, parafraseando a Proust el autor menciona que es parte del azar encontrarnos con ese pasado, es tiempo perdido tratar de evocarlo. Por eso emerge de manera involuntaria, tal vez de un modo distorsionado, en que los recuerdos empiezan a aparecer, metafóricamente como si cayeran como bombas.

¿Por qué ocurre de este modo? Porque los verdaderos recuerdos, los que han quedado más asentados en nuestra memoria parecen estar en rincones de difícil acceso. Esto nos permitirá responder otro de los cuestionamientos que nos planteamos al inicio ¿en qué lugar quedan los recuerdos? Y parafraseando a Benjamin podemos contestar: guardados en las zanjales de lo que ocurre en la experiencia cotidiana. Dicho en una cita: “En los pliegues reside lo auténtico: aquella imagen, aquel sabor, aquel tacto a causa del cual hemos desplegado todo; y entonces el recuerdo va de lo pequeño a lo pequeñísimo, de lo pequeñísimo a lo ínfimo y cada vez se hace más fuerte (Benjamin, 2016, pág. 51)

En ese sentido, sobre estos recuerdos pequeños, que son los más fuertes y de muy difícil acceso, el psicoanálisis nos menciona que registrados psíquicamente de manera estable porque no alcanzaron a llegar a la conciencia, es decir, no fueron filtrados por los shocks. Benjamin, toma de esta perspectiva, refiriendo a Proust que sólo es posible la memoria involuntaria cuando no fue vivenciada y, por lo tanto, no pasó nunca a la conciencia del sujeto, quedó en otro lugar al que no es posible acceder en lo inmediato, “es tiempo perdido tratar de evocarlo”.

Memoria, podemos decir entonces, es sólo un medio azaroso para la exploración del pasado ¿Cómo podemos entonces llegar a ella? “la verdadera imagen del pretérito pasa fugazmente. Solo como imagen que relampaguea en el instante de su cognoscibilidad para no ser vista ya más” (Benjamin, 2000, pág. 50).

Capítulo II Memoria, técnica y ciudad

*Yo no sé por qué extraña
razón te encontré,
Carrillón de Santiago
que está en la Merced,
en tu voz inmutable,
la voz de mi andar,
de viajero incurable
que quiere olvidar.*

*Milagro peregrino
que un llanto combinó.
Tu canto, como yo,
se cansa de vivir
y rueda sin saber
dónde morir...*

*Penetraste el secreto
de mi corazón,*

*porque oyendo tu son
la nombré sin querer.
Y es así como hoy sabes
quién era y quién fue,
¡la que busco llorando
y... que no encontraré!*

*Mi vieja confidencia
te dejo, Carillón.
Se queda en un tañir,
y al volver a partir
me llevo tu emoción
como un adiós.*

*(Enrique Santos Discépolo y Alfredo Le
Pera, 1931)*

En el capítulo anterior hemos visto que el recuerdo emerge de modo involuntario, de manera azarosa y aparece como una forma de imagen que es posible de encenderse en momentos de peligro. Estos momentos de peligro pueden ser motivados por el transitar de la vida cotidiana, por ejemplo, por el paso por nuestra ciudad. En ese sentido, la primera parte de este capítulo aborda el problema de la memoria asociada a una perspectiva de corte autobiográfico, que vincula los recuerdos personales del autor alemán con los lugares. Estos temas son trabajados por el autor en los textos de su niñez compilados en *Una infancia en Berlín hacia el mil novecientos* (Benjamin, 2011). A partir de estos escritos, la ciudad y su configuración posibilitan la emergencia de una memoria involuntaria, las imágenes de las que nos hablaba Benjamin en el capítulo anterior pueden ser imágenes de la ciudad, sonidos, ecos que motivan la aparición de la memoria.

En la segunda parte de este capítulo veremos cómo Benjamin complejiza el estudio de los lugares hacia una teoría de la ciudad moderna concebida como una técnica que tiene implicancias sociológicas y psicológicas ya que se interioriza en los cuerpos de los individuos y en el funcionamiento de la sociedad, generando nuevos tipos de situaciones y de individuos.

1. La Memoria y los lugares. Análisis de la experiencia benjaminiana

Para Benjamin, primeramente los lugares guardan la experiencia pasada, se presentan como sombras en las que está contenida parte de la vida de alguien o, mas bien, son el reflejo de esa vida: “me preguntaba si no habían sido justamente aquellos cuyas sombras habían abandonado hacía tiempo los padres de las viejecitas que yo visitaba de pequeño” (Benjamin, 2016, pág. 156). Puesto que también es el hombre el que tiene una propensión a dejar sus huellas en los lugares “a dejar en las habitaciones que habita la impronta de su existencia individual privada” (pág. 50). En “Noticia de una muerte” Benjamin presenta una una

elaboración más clara en relación a lo anterior, y reflexiona a propósito del *déjà vu*, vinculando la teoría psicoanalítica en relación al shock y se pregunta:

No sería quizá mejor decir que unos acontecimientos nos afectan como eco de algo que se encuentra en la sombra de la vida transcurrida? Esto corresponde con el hecho de que ese shock con el que un instante entra en nuestra consciencia en la concidición de ya vivido suele producirse normalmente en forma de un sonido (...) mejor aún, una palpitación cuya fuerza nos mete de improviso en la fría caverna del pasado, desde cuya bóveda el presente parece llegar sólo como un eco (Benjamin, 2011 , págs. 26-27)

A partir de este análisis podemos establecer algunas figuraciones más concretas sobre la representación del pasado para el autor: imagen, eco, sombra, sonido, palpitación, caverna. Es decir nos encontramos con una idea, un reflejo de algo que fue; eco de algo que se encuentra en la sombra, también podríamos decir reproducción; resonancia de un objeto que se encuentra escondido en un lugar de oscuridad donde no llega la luz. Sin embargo, que estaba grabado, impreso en algún lugar. La sombra, se define como una “imagen oscura que proyecta un cuerpo opaco sobre una superficie cualquiera, interceptando los rayos directos de la luz”⁴; a partir de eso, la sombra también puede ser similar a una fotografía en cuanto representación, reflejo que poco tiene que ver con el momento en que el objeto se grabó, sino más bien con el momento en que emerge como una expansión de aquello que fue. Es decir, hay una prolongación de ese instante que fue grabado que adquiere una forma de repetición, de eco. Benjamin respecto de los conceptos que utiliza mantiene una consistencia discursiva, se manifiesta una precisión en sus palabras acordes con la perspectiva que hemos intentado describir de una memoria difícil de abordar, que aparece de súbito.

⁴ Wordreference.com

Volviendo al texto “Noticia de una muerte”, Benjamin lo vincula al espacio:

El shock con que una palabra nos asusta como un manguito olvidado que encontramos de repente en nuestra habitación (...) debía tener unos cinco años. Una noche, cuando estaba ya acostado, apareció mi padre, probablemente para decirme buenas noches. Creo que entonces, contra su voluntad, empezó a relatarme la noticia de la muerte de un primo, un hombre ya mayor, que no tenía nada que ver conmigo. Sin embargo mi padre me lo contó con todos los detalles. Le pregunté que era un infarto y me lo contó prolijamente. No comprendí mucho, pero, esa noche, mi cuarto y mi cama se grabaron por siempre en mi memoria como fijas en algún lugar al que algún día tienes que volver para recoger algo olvidado. Muchos años después sabría qué. Mi padre, en aquella habitación, me había escondido algo: la muerte de mi primo fue de sífilis (Benjamin, 2011 , págs. 26-27)

Allí el lugar se presenta como la detonante para volver a pensar sobre su pasado, ciertos lugares se presentan como una imagen que aparece y que retrotrae a la experiencia pasada. “Mi cuarto y mi cama se grabaron”, eran el lugar exacto, registrado en la memoria al que se volvería para interpretar la experiencia de la infancia, la que puede ser una imagen histórico materialista en que los recuerdos del niño son los mismos que los del adulto o dicho de otro modo, son reinterpretados en el presente en la adultez.

Para Benjamin en los recuerdos berlineses el pasado también aparece y se presenta como una crítica a su pasado burgués. Parafraseando a Bernd Witte, el aislamiento que el autor tenía desde pequeño en su reflexión posterior es comprendido como un rechazo a la posición social que tenía, que se posicionaba contra el carácter demoníaco de la sociedad de consumo (Witte, 2002). Las imágenes del pasado lo hacen valorar a las sirvientas, apreciar su cercana relación con ellas y su carácter auténtico, alejado de esa vida normalizada que el autor critica. Ellas le permiten resignificar esas imágenes de la infancia, los recuerdos cálidos de niño agrado por el cuidado de esas mujeres cuyo mundo se manifestaba diferente al de su familia. Esas imágenes le hacen comprender al autor que en esa experiencia estaba la semilla de un interés posterior por lo auténtico, lo que vendrá a conformar su pregunta por la

experiencia, aspecto que se desarrolla claramente en su reflexión adulta, en un momento “otro” en que se recuerda.

Los lugares transformados en imágenes, claramente se representan como hitos de emergencia de la memoria, por eso Benjamin (1992) menciona que:

Los auténticos recuerdos no deberán exponerse en forma de relato, sino señalando el lugar en que el investigador se apoderó de ellos. Épico y rapsódico en sentido estricto, el recuerdo deberá, por lo tanto, proporcionar simultáneamente una imagen de quien recuerda (pág. 119).

Y aquí vuelvo a citar: “imágenes que, arrancadas de todos sus contextos anteriores, aparecen como objetos de valor en los aposentos sobrios de nuestra comprensión tardía, como torsos en la galería del coleccionista”. (Benjamin, 1992, pág. 119)

Los lugares, por su parte, además de convertirse en imágenes también motivan la creatividad. Las fotografías que estaban en la casa de su abuela pertenecientes a sus viajes hacen que para Benjamin la casa se personifique como una colonia, una nación propia construida por su su abuela que pone en ella una impronta personal. Por otra parte, la calle donde residían sus dos abuelas antes de su muerte, se convertiría en una calle cargada de significados, que además de rememorar se volvió en sí misma un memorial, donde volvía a la infancia, convirtiéndose así:

En el reino de sombras de unas abuelas difuntas e inmortales. Y como la fantasía, en cuanto arroja la sombra de su velo sobre una región, riza sus márgenes con estravagancias, hizo además de un ultramarinos que quedaba cerca un momumento alzado a la memoria de mi abuelo, que era comerciante, tan sólo porque el dueño tambien se llamaba Georg como él. El busto de tamaño natural de mi abuelo, que había muerto joven, acompañaba al de su mujer en el pasillo que conducía a las partes calladas y remotas de la casa. (Benjamin, 2011, pág. 35)

Entonces, en un segundo momento, en esta teoría de los lugares como detonantes de la emergencia de la memoria y la reflexividad, también abre paso al imaginar porque en la memoria involuntaria está la creatividad. La ciudad que se reinterpreta, se transforma desde el imaginario individual. El lugar aparte ser en sí mismo es una extensión en el individuo que lo reinterpreta. Lo que se hace con las imágenes del recuerdo puede venir a ser parte de un momento creativo y místico. De una similitud con el inconsciente o el sueño, alejado del espacio temporal, donde el pasado se confunde y el presente reinterpreta. En el caso de la ciudad de Berlín ésta penetra en el inconsciente benjaminiano e impacta en su imaginación, representando a la ciudad como fue olvidada, apareciendo como en imágenes de sueños que tienen que ser como jeroglifos o pistas para acceder a un pasado olvidado, como reconoce Susan Buck-Morss (2001).

En esta línea, la creatividad se traspasa a la figura del poeta Baudelaire quien a partir de la ciudad crea, “es la mirada del alegórico que se encuentra con la ciudad” (Benjamin, 2013, p. 44), que pone a París en el centro de su poesía, con sus personajes, sus lugares y sus miserias, destacando a los individuos, mostrando como apartados a los mendigos que aparecen como una figura repetida, que en la ciudad “siempre es lo mismo”.

En este sentido a Benjamin le interesa rescatar la figura del *flâneur*, ese paseante creado por el París del siglo XIX que deambula sin ninguna meta, que se deja seducir por la vida de la ciudad moderna por donde anda la muchedumbre: tiendas, bohemia, bares, etc. Flâneur es el que busca un asilo en la multitud, el que se pierde entre ella, haciéndose ilocalizable. Multitud, a su vez es el velo a través del cual la ciudad hace un guiño, al *flâneur*, lo atrae y la ciudad pasa a ser pasaje como habitación, una vivencia en sí, donde la ciudad imprime en él, el sello de su fantasmagoría en el sistema capitalista (Benjamin, 2013a).

Por último, los recuerdos de la infancia también dan cabida al lugar del olvido, ya que irremediablemente nunca se puede recordar todo y esto lo representa Benjamin con la figura del Hombrecillo jorobado, que le quita una parte de sus cosas, figurativamente, le arranca una parte de su recuerdo “pero a mí lo único que hacía este gobernador era cobrarme el tributo de ese medio olvidado en cada una de las cosas que tocaba” (Benjamin, 2011, pág. 100). El

hombrecillo representa a una figura externa que puede ver la vida de Benjamin y registrar sus imágenes pasadas de la infancia, comparando de algún modo, estas imágenes o este “libro de imágenes” con el archivo psíquico. Este hombrecillo ficticio bajo la interpretación de Schöttkerr (2014) es graficado como un “médium”, es decir como una memoria que tiene un intercesor con voluntad propia, que va más allá de la intencionalidad del sujeto, en que el olvido se representa como un claro ejemplo de su autonomía. A partir de este tema podemos retomar lo que habíamos referido a propósito del registro de la memoria como una forma semejante a la escritura. Ahora bien hay muchas formas que penetran en el aparato psíquico y por lo tanto son escriturables, algunas de ellas son configuraciones de la ciudad moderna.

2. Ciudad como técnica

Benjamin fue uno de los primeros investigadores interesados en los fenómenos de la ciudad moderna y que se pregunta por los objetos de ensoñación del siglo XIX, entre los que encontramos una serie de elementos que intentará caracterizar, tales como la moda, la arquitectura en vidrio y metal, los pasajes parisinos, los panoramas, las exposiciones universales, los museos y otros objetos que son producto de la reproducción técnica, como la fotografía, que es uno de los ejes que interesa particularmente para esta investigación. Por ello, es que los materiales de investigación que interesaron al autor alemán son de la más diversa índole, todos ellos vinieron a conformar un sinnúmero de archivos personales constituidos como instrumentos de trabajo que darán paso una de las grandes obras de Benjamin: El Libro de los Pasajes.

La obra de los Pasajes se presenta como una forma de elaboración de un pensamiento a partir de esas “imágenes surrealistas” o de elementos de ensoñación; por eso los resultados de esa obra son inconclusos, remiten a hallazgos, chispazos, iluminaciones, o experiencias de lo discontinuo, como lo llama Valdés (2012). Estas imágenes están mediadas por su contexto inmediato que es el de la época capitalista y que los surrealistas fueron los primeros en

captar, periodo cargado de apariencias, máscaras, simbolismos. No obstante, Benjamin intenta analizar con una complejidad argumentativa y una mirada analítica cómo estas formas y configuraciones de la ciudad moderna pasan a ser casos típicos de una época que se representan como figuras oníricas que penetran en el inconsciente psíquico de los individuos por lo que tienen un gran impacto colectivo e individual. ¿Qué quiere decir que los objetos técnicos tienen un impacto individual? Que ellos pueden actuar sobre el aparato psíquico, recordemos que éste tiene una técnica de escritura esbozada por el psicoanálisis y analizada en profundidad por Derrida: por ello los objetos se registran, se inscriben en un soporte, pero también se seleccionan y borran, más allá de la voluntad individual, donde se hace difícil una mediación de la conciencia.

Todo pasado particular sólo deviene legible en una determinada época, podríamos decir que todas las formas oníricas, tienen modos de escritura, de inscripción y son las que permiten que sea posible la historia, la política, las cuales no pueden ser concebidas como previas a la técnica, como indica Eduardo Cavada (2014). Siempre hay una mediación técnica, proceso que sirve para registrar, inscribir, tal vez similar al proceso que se da en la psique: una forma de escritura, que permite el registro, la reproducción, la aparición. A Benjamin con el proyecto de los pasajes le interesa, romper con una idea de historia detallada “punto por punto” que describa las formas de vida y las creaciones de la humanidad, sino más bien, le preocupa, cómo hacer legible aquellas formas y creaciones en un sistema capitalista, que acompañadas de un desarrollo técnico, adquieren un carácter único y fantasmagórico. Esto quiere decir, desde una lectura marxista benjaminiana que pasan a estar deformadas, son engañosas de modo similar que la mercancía, donde su valor no tiene que ver con lo racional, con la producción de un hombre para sí, sino tiene relación con la inversión donde se oculta el proceso productivo de la mercancía. Y aún más deformado hacen de este proceso, los objetos de ensoñación de la ciudad moderna, por ejemplo el Pasaje o la Exposición Universal que exhibe en sus vitrinas los objetos seleccionados, abstrayendolos del proceso productivo y del mundo que los rodea y nos rodea. Y lo que nos relaciona entonces con esa mercancía abstraída solamente es la libido, es decir, la interioridad de nuestros cuerpos atraídos por ella, la atracción física, la pasión espontánea. En los pasajes nos perdemos, al entrar

Memoria y Fotografía en Walter Benjamin

Capítulo II: Memoria, técnica y ciudad

toda conexión con el mundo externo se difumina, sólo somos nosotros en el Pasaje y la relación que podamos establecer con la mercancía. Por eso entonces se da el fetichismo, por esas imágenes invertidas tras las vitrinas, que generan una fantasmagoría capitalista.

Ilustración 1 Pasaje Panoramas y Pasaje Verdeu



Fuente: archivo personal.

Desde la interpretación de Dèotte (2013), en el análisis benjaminiano de los elementos de ensoñación, es posible identificar la infraestructura y la superestructura del modelo marxista, que en Benjamin se presenta del siguiente modo: la infraestructura (las relaciones de producción) son reemplazadas por la técnica observable en la arquitectura moderna, Y la superestructura cultural (ideología) que corresponde a la ensoñación colectiva y los nuevos comportamientos urbanos como la *flanerie* que se generan como una consecuencia de esa técnica moderna y capitalista. En ese sentido, el “marxismo” benjaminiano (otro de los aspectos muy debatidos en la trayectoria del autor es si era marxista o no) no es causal, sino es expresión de la infraestructura y que se manifiesta principalmente en el sueño.

Pasa a ser en muchos casos interior lo que en el individuo es exterior: arquitectura, modas e incluso el tiempo meteorológico, son en el interior del colectivo lo que las sensaciones de los órganos, la percepción de la enfermedad o de la salud son en el interior del individuo. Y son, mientras persisten en una figura onírica inconsciente y amorfa, procesos naturales como el proceso digestivo, la respiración etc. (Benjamín, cit. por Dèotte, 2013).

Dicho de otro modo, la arquitectura, por ejemplo, está evidentemente en el exterior de nuestra vida, pero está en la interioridad del sueño colectivo y está siendo absorbida por el individuo en la experiencia urbana. Arquitectura es una exterioridad que se interioriza en los cuerpos y que penetra en el inconsciente, que en el caso de la ciudad concebida como una técnica, hace que la ciudad se imprima en el *flâneur*.

Poniendo como ejemplo, el pasaje urbano, Benjamin no lo analiza a partir de su arquitectura o infraestructura técnica, sino desde un lado “psicosociológico”, es decir, en términos de fantasmagoría colectiva y de una “psicología de las profundidades” o de los procesos fisiológicos (Dèotte, 2013, pág. 92). Benjamin no se interesa en la ciudad como historiadore, ni como un arquitecto sino que le preocupan las grandes formas de la experiencia y la transmisión de la experiencia, diferenciándose de la transmisión de la información (pág. 53). Esto quiere decir que los Pasajes pueden ser considerados como aparato, es decir, como una prótesis para nuestra sensibilidad, que nos ayuda a percibir de modo distinto las cosas y que

transforma nuestra percepción. Por lo tanto, tienen un amplio efecto en la interioridad humana y desde esa perspectiva transforman la manera en que nos relacionamos con la naturaleza, por ello son capaces de crear épocas, en este caso, la época de los pasajes, las exposiciones universales, la moda.

Los Pasajes desde una lectura de Déotte (2013) son aparatos, ciudades en la ciudad que la hacen hospitalaria en cuanto en ellos se acoge al paseante, pero que además extienden a través de ellos el concepto de prostitución a toda la ciudad, en el sentido de que allí se exhiben objetos en vitrinas, fetiches, para ser transados por dinero. De este modo la ciudad al ser concebida como una técnica trae aparejado un modo de percepción predominante asociado a la masa, a la muchedumbre. Aquí volvemos a unos de los puntos que interesan a Benjamin, el problema de la experiencia y del acontecimiento. Un acontecimiento azaroso, que ocurre por incidente en la ciudad moderna engulle al criminal o al artista pero también los hace aparecer dentro de esa masa. Por otro lado, la experiencia se vuelve difícil porque en la ciudad, en la masa, hay una pérdida de la narración, por lo tanto, una menor transmisión de la tradición. Entonces, el conocimiento empírico asociado a acontecimiento de lo vivido en la ciudad pertenece a la memoria involuntaria, no deja rastros, queda en categoría de una ceniza, es un recuerdo sin vida. A diferencia de la huella, que corresponde a aquellos actos por los que el hombre busca dejar una marca tras su paso, pero que en la gran ciudad moderna, en la época del capitalismo, la masa, los medios de comunicación se encargan de borrarlas u ocultarlas por ya que en la ciudad moderna no hay superficie de inscripción de huellas.

Por lo expuesto anteriormente, las configuraciones de la ciudad moderna que a Benjamin le interesa comprender deben ser leídas como una memoria colectiva donde están guardados los símbolos del recuerdo, sus huellas (Weigel, 1999, pág. 200). Es decir, se presentan como algo objetivo, concreto que se puede presenciar y también como algo soñado por ello, uno de los objetivos de Benjamin fue intentar leer el paisaje urbano para contribuir al despertar del sueño. Por ejemplo, los pasajes se asemejan al inconsciente del sueño colectivo y representan a la consciencia burguesa: el fetiche, la mercancía, la cosificación, el mundo como interioridad, así como también moda, prostitución y apuestas (Buck-Morss, 2001). La

fotografía, como también otros tipos de escrituras técnicas no estarían liberados de este destino, en ellos se va a representar parte de la sociedad que somos y soñamos.

En este punto es que yace uno de los sentidos políticos que tiene el trabajo del autor, a saber: entender a la ciudad también como un espacio de dominación, en que están contenidos nuestros propios sueños, los sueños de una sociedad capitalista. Nuestro paso por la ciudad tiene sus efectos en el inconsciente, dejando huellas duraderas en la memoria como también borraduras. Por eso Benjamin destaca el carácter de la memoria involuntaria que se presentaría como un momento de liberación, el punto de fuga del sistema o más bien de su momento de desmitificación. “Así como Proust inicia la historia de su vida con el despertar, así todo trabajo de historia debe empezar con un despertar, en realidad no debe referirse a nada más” (Benjamin, cit. por Buck-Morss, 2001).

Una de las cuestiones planteadas en este capítulo nos permite ubicar a Benjamin en cierto panorama intelectual de un análisis marxista de la realidad social pero que también incorpora aspectos de la psicología, en cuanto se plantean efectos del capitalismo en el interior de los individuos. Esta mirada lleva a posicionar a Benjamin en un intermedio disciplinar entre dos perspectivas analíticas, a saber: la sociología y la psicología. De modo que su perspectiva analítica se centra en dos fenómenos diferentes: lo social y lo individual. Lo que llevado al caso de la memoria vinculado a la técnica de la ciudad moderna plantea una experiencia urbana, netamente social, que tiene efectos en el interior del individuo. Haciendo una interpretación sobre la intencionalidad del autor alemán, este hecho motiva aún más el análisis de la obra de Baudelaire ya que ésta puede ser graficada entre lo sociológico y lo psicológico, entre lo social y lo individual, entre la experiencia y el acontecimiento. En su literatura describe los cambios de época pero también los nuevos personajes de la ciudad moderna, con sus características únicas.

A continuación presentamos una ilustración a modo de síntesis de este planteamiento y que grafica el lugar analítico que interesa a Benjamin.

Ilustración 1 Acontecimiento y Experiencia



Fuente: Elaboración propia

En este capítulo hemos visto que para el autor alemán la memoria retorna como un eco, como una repetición de algo que estuvo antes, una prolongación de ese instante que fue grabado que adquiere una forma de repetición. No obstante que aparece de repente, motivada en este caso por lugares, donde ha quedado marcado el tránsito de nuestra vida, nuestras historias o incluso las que nos han contado nuestros familiares, amigos cercanos, que han impreso su sello en el momento vivido. De modo que también se plasma parte de nuestra cultura, del sentido colectivo transmitido de generación en generación. Así, los lugares pasan a ser sitios a los que al que algún día tienes que volver para recoger algo olvidado. Lugares aparecen entonces como detonante que se convierten en imágenes de activación de la memoria. Tenemos aquí una memoria que emerge situada en un lugar.

Por otro lado, los lugares también nos abren paso a la creatividad. Lo que se hace con las imágenes del recuerdo puede venir a ser parte de un momento reinterpretativo por medio del cual se reconstruye el pasado. De una similitud con el inconsciente, donde la lejanía con el espacio tiempo, confunde el pasado y el presente reinterpreta. Donde por ejemplo Baudelaire crea nuevas figuras de la ciudad moderna como el flâneur, o describe sus formas de vida. De modo contrario, la ciudad promueve el olvido. En medio de la muchedumbre se encubre, se borran las huellas, por ejemplo, absorbiendo al criminal.

Así, a partir de una lectura de Benjamin, el modo de percibir la ciudad se modifica “Durante largos periodos de historia se modifica, junto con la completa forma de existencia humana, el modo de percepción sensorial. El modo en que se se lleva a cabo, está determinado no sólo por la naturaleza sino también por las circunstancias históricas” (Benjamin, 2012, pág. 29). Esto lleva a Deotte (2013) a interpretar la ciudad como una técnica, como un aparato, ya que modifica nuestros sentidos, actuando como una prótesis. En este caso, prótesis de memoria y medio de emergencia de la memoria.

Del mismo modo surgen otros aparatos que cumplen una función similar, por ejemplo la fotografía que modifica nuestro modo de percepción de la realidad y pasa a convertirse en una prótesis de nuestra memoria.

Capítulo III Memoria y fotografía

En este capítulo queremos abordar el problema de la memoria en relación a la fotografía puesto que con su aparición como aparato técnico ésta provocó un cambio de época, marcó profundamente la historia y nuestra relación con el mundo, en tanto modificó la manera de percibir el espacio tiempo y la forma de observar las cosas. Provocando así un fuerte impacto en la memoria y en la historia -y en el trabajo de quienes lidiamos con la memoria y la historia-. Ya que permitió testimoniar los sucesos ocurridos más allá del registro oral. Nos permite visualizar parte de los hechos olvidados y por otro lado, nos otorga un acercamiento a lo que ni siquiera imaginamos.

A continuación nos remitiremos al problema de la fotografía como aparato de representación para entender sus particularidades esenciales. Comenzaremos refiriéndonos al contexto en que surge la fotografía y al paradigma que lo sustentó basado en la idea de verdad. Para después tratar varios aspectos que caracterizan la técnica fotográfica: su reproductibilidad casi instantánea que le da una cierta magia a la fotografía, su impacto en la sensibilidad humana y en el campo del arte. Estos elementos van a tensionar a la fotografía y el paradigma inicial que la fundamentó, de modo que surgen otros modos de concebirla y que intentaremos caracterizar.

Posteriormente nos detendremos en las vinculaciones entre fotografía y testimonio: testimonio de lo acontecido, testimonio del autor. Para finalmente entrar en el problema de la memoria y la fotografía, sus similitudes, sus diferencias y sus implicancias políticas

1. La fotografía como aparato en la época de la reproductibilidad técnica

La fotografía y su contexto de origen

Uno de los aparatos técnicos que vino a cambiar época, sin duda es la fotografía en cuanto permitió un registro casi instantáneo de un momento de la vida, que pudo lograr una cierta “fidelidad” a lo real en su reproducción, por lo que su producto se acercó mucho a la perfección. Consecuentemente con ese proceso, pasa a dejar de lado el arduo trabajo del artista que retrataba imágenes o personas de modo realista.

A partir del surgimiento de la fotografía, primeramente con los daguerrotipos⁵, algunos señalaron que la fotografía revelaba la realidad visible y hubo un acuerdo en sus inicios en que ésta reproducía la naturaleza con fidelidad, por ello se la consideró como un espejo con memoria, tal y como indica Sigfried Kracauer (2013). Esta consideración de la fotografía como un aparato reproductor de la realidad, que produce imágenes fieles a la naturaleza, coincide con el contexto de mediados del siglo XIX en que surge la fotografía. Este periodo representa un momento particular del desarrollo científico ya que aparece lo que podríamos denominar la ciencia moderna bajo el paradigma positivista. Este modelo vino a avalar una serie de ideas propias de la época como la búsqueda de certezas y la idea de progreso, aspectos que están muy relacionados a la consolidación del capitalismo y la racionalización de sus procesos a fin de maximizar las ganancias. Además, se caracterizó por la valorización de un solo método para llegar al conocimiento, similar al de la física y la lógica matemática, en que primara la búsqueda de lo objetivo, excluyendo todos los factores de carácter subjetivo, es decir, todo lo netamente humano. Este paradigma permeó todas las áreas del conocimiento, incluyendo a las ciencias humanas y las artes, consolidando así, “un científicismo general del

⁵ Primer procedimiento fotográfico (1839) creado por Louis Daguerre. Se basaba en la fijación de imágenes obtenidas en una cámara oscura en placas de plata o cobre por medio de la sensibilización con vapores de yodo. Posteriormente, la imagen se revelaba con mercurio caliente y se fijaba con sal. Las imágenes reproducidas eran muy nítidas pero la superficie en que quedaba fijada la imagen era tan delicada que debía guardarse dentro de una caja.

pensamiento” (Hauser, 1969, pág. 13). En el caso de las primeras dio paso a la consolidación de una perspectiva filosófica denominada por Auguste Comte como “filosofía positiva” que buscaba el progreso social a partir de la identificación de regularidades y las causas de aquellos factores nocivos para el avance social. Con el tiempo esta perspectiva derivó en la disciplina sociológica que como área específica de las ciencias sociales tuvo un largo periodo regido por el positivismo, que incluso, podríamos decir, se mantiene hasta nuestros días.

El positivismo tiene una expresión en las artes, tanto en la literatura como en la pintura, surge una oposición al romanticismo dando paso al naturalismo y al realismo. Estas perspectivas permiten, en la literatura, el surgimiento de la novela social que trata de describir las formas de vida tal y como les ocurren a los individuos tratando de llegar a su verdad. Así, “el artista no es más que un receptáculo de sensaciones un cerebro, un aparato registrador...” en palabras de Baudelaire (cit. por Fischer pág. 88), donde el arte no existe sin los sentidos individuales, “volvió los ojos al presente y contempló las cosas ordinarias sin reticencia, por feas que fuesen” (Fischer, pág. 87). El positivismo en las artes, en su expresión de realismo no busca el desarrollo de un arte bello, sino que muestra la realidad tal cual es. Desde la óptica de Shapiro (1988) las pinturas de Courbet son declaradas horribles e ingenuas en cuanto expresan la realidad; por ello puso su énfasis en el trabajo, en ocupaciones tradicionales, en temas populares, por eso retrataba de tamaño original la vida de su pueblo Ormans, a fin de valorizar esa experiencia campesina. Todo ello hacía que Courbet se definiera como un artista que representaba los sentimientos del pueblo sin el desarrollo de grandes técnicas, resaltando su carácter autodidacta. Pero más que ser un artista de compromiso social Courbet era representante de una época en contexto de movilización social, y de las conquistas del método científico.

Así, también en este periodo pasó a reconocerse el arte primitivo y a valorarse el arte infantil que en palabras de Baudelaire es un arte de descubrimiento del mundo incomparable, basado en la simplificación de la totalidad. Como muchos de los artistas de la época al llegar el régimen napoleónico el realismo pasa a dejar su aspecto apegado a los sectores populares, para convertirse en una expresión de estética personal, dirigida a describir el mundo según como es vivenciado (Schapiro, 1988). A partir de esta expresión nace el naturalismo, que,

Memoria y Fotografía en Walter Benjamin

Capítulo III: Memoria y fotografía

bajo la misma inspiración realista llega a un punto de exagerar y se vuelve en un realismo radical basado en un detalle puntilloso, que llevaron a Flaubert a retratar la vida pequeño burguesa muy apegadamente, lo que en palabras del autor buscaba que la “imparcialidad de la descripción alcanzaría entonces la majestad de la ley” (Flaubert, cit. Por Fischer, 1973, pág. 90). A partir de allí el arte se convierte en un medio, en un “arte científico” que expresa “las objetivas” condiciones sociales.

Imagen Baudelaire Courbet. Musée Fabre, Montpellier, France



Fuente: archivo personal

La idea de verdad que está en juego en este paradigma es lo que provoca que en cada área todos los esfuerzos estén puestos en describir detalladamente, buscar las fórmulas precisas, encontrar aquello invariable. Y así como en un sueño sale a la luz la fotografía, apelando a lo testimonial, lo más cercano a la verdad de lo que nuestros ojos miran. Un arte “perfecto”, casi instantáneo, que expresa lo objetivo de lo que existe.

La fotografía, técnica y percepción

Las primeras fotografías, sobre todo los daguerrotipos, se tomaron por medio de demorosos procedimientos, pero esa característica fue rápidamente progresando producto de la mecanización de la reproducción y la película en rollos, que permitieron una reproducción en un instante. Simondon (2018) indica que los idólatras de las máquinas presentan “el grado de perfección de una máquina como proporcional al grado de automatismo” (pág. 33) y en esa dirección la fotografía fue evolucionando hasta alcanzar una mecanización tal que sus tiempos de demora se redujeron al mínimo. En sus inicios fueron sacrificadas, tal vez, sus posibilidades de funcionamiento y usos a fin de una economía del tiempo pero ha continuado perfeccionándose durante los años. No obstante, para Simondon el grado de perfección de la máquina tiene que ver con lo indeterminado, lo que le permite ser sensible a la información exterior, donde el hombre, como ser activo sobre la máquina, regule el modo de indeterminación. Benjamin (2013) nos habla del valor mágico al aparato, que se relaciona con el azar y que lo hace distanciarse de la obra de arte producida a mano que toma otros tiempos y no un aparecer inesperado: “la técnica más exacta puede conferir a sus productos un valor mágico que una imagen pintada ya nunca tendrá para nosotros” (pág. 26).

El hecho de la reproducción técnica, genera además la liberación del arte de su función ritual y ceremonial (Benjamin, 2012) es decir, de la valorización de las obras auténticas y únicas, escondidas o exhibidas para su adoración ya que la obra pasa a ser reproducible dejando de tener sentido esa autenticidad. Transitando así de un modo de valorización de arte, caracterizado por el valor cultural a un valor exhibitivo. No obstante el valor de culto no muere del todo pues la fotografía posteriormente, también implica modos de adoración, por ejemplo, con las imágenes de los seres queridos.

En relación al arte, la fotografía -como después lo hará el cine- vino a suplir aquel afán de realismo, de reproducción de la naturaleza, que tanto persiguió la pintura realista. Puesto que pasó a satisfacer esa necesidad casi psicológica de preservar, de imprimir para la

posteridad las características efectivas del objeto retratado. Este realismo tan anhelado a través de la historia es posible nada más y nada menos que por la reproducción mecánica del objeto técnico que deja, en parte, excluido al hombre, porque la fotografía coadyuva a formar una imagen del mundo automáticamente, sin intervención humana, lo que le da una idea de naturalidad por el hecho de que aparenta florecer por sí misma o salir a la luz por efectos mágicos. Ese deseo de representar la naturaleza como tal, según Kracauer (2013) es una característica esencial de este medio de expresión, la fotografía mantiene una afinidad con la naturaleza ya que favorece un tipo de imagen fortuita, no escenificada que aparenta ser accidental a diferencia de la fotografía con pretensión de arte que justamente busca suprimir el factor accidental. Ese aspecto “azaroso” es lo que atrae al espectador de las fotografías, el hecho de que la realidad tal cual estuvo en un instante aparece aquí y ahora y se proyecta a un futuro.

El espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en tal fotografía la chispita minúscula del azar, de aquí y de ahora, con que la realidad ha chamuscado, por así decirlo su carácter de imagen; a encontrar el lugar inaparente donde, en la determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya mucho, todavía hoy anida el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podemos descubrirlo (Benjamin, 2013c, pág. 26)

Hasta ahora lo que hemos dicho permite esbozar que la fotografía es una técnica que se asemeja, en cierta medida, a la memoria, puesto que también es una forma de escritura, que Eduardo Cadava llama Escritura de la luz (2014), que por medio de procedimientos técnicos permite la repetición, instantáneos, similares a un flash de un momento, de un aquí y ahora, grabando irrepitiblemente ese lugar para, posteriormente, hacerlo emerger de nuevo, aparentemente de manera mágica y natural. Sin embargo, este aparecer también se presentará como un velo o una niebla, similar a lo que ocurre con la memoria porque no es aquello mismo que se grabó en el instante sino que es una reproducción, un eco que retorna, influenciado por las motivaciones del autor. Los objetos reproducidos asemejan la verdad pero las imágenes no pertenecen al dominio de la verdad, sino, son una especie de copia de ella, hechos a imagen y semejanza. Pueden parecerse al recuerdo que ha quedado grabado en la

memoria y que retorna como un eco; al mirar la fotografía de su infancia Benjamin reflexiona: “como un molusco en su concha vivía yo en el siglo XIX, que ahora está delante de mí, hueco, como una concha vacía. La coloco al oído. ¿Qué es lo que oigo?”, (Benjamin, 2013c, pág. 66).

A Benjamin le interesó tanto la fotografía, como otros medios técnicos, no tanto por su funcionamiento interno, su estructura, sino más bien por sus resultados como fenómeno social. Es decir, como fenómeno sociológico en cuanto se traza una relación entre la historia y el arte y que vendrá a cambiar la percepción individual, la vida misma de los seres humanos generando nuevas relaciones sociales (Cadava, 2014). Porque como se ha venido argumentando con la ciudad, el desarrollo técnico viene a ser parte de una sensibilidad epocal que tiene sus implicancias en la vida psíquica y en el interior de los individuos. En esa dirección Déotte menciona que el análisis de la fotografía en Benjamin (y también del cine) se ubica en un plano infraestructural en cuanto modifica una relación concreta, humana, posible de observar. Dicho a modo “durkheminano” a Benjamin le interesó la técnica como un hecho social que influencia nuestras vidas, que escapa a nuestra conciencia y control y, podríamos decir, ejerce cierta coerción sobre nosotros.

Las diferentes y nuevas técnicas además de modificar la percepción y la vida de los seres humanos, cambian también el campo artístico, “lo que interesa a Benjamin y lo que considera históricamente ‘nuevo’ es el proceso por el cual las técnicas de reproducción influyen de manera creciente y, de hecho, determinan la estructura misma de la obra de arte” (Weber, cit. por Cadava, 2014 pág, 114). Por ejemplo, la fotografía, del mismo modo que otras producciones de la época moderna que interesaron a Benjamin, provocó un cambio en nuestra relación con la naturaleza del arte, ya que se propició, por ejemplo, la ampliación de lo pequeño. Como menciona Benjamin, se necesita “una ampliación vigorosa para que sus formas se despojen del velo que nuestra pereza ha echado sobre ellas” (Benjamin, 2013c, pág. 12) y así poder observar el detalle que se escapa al ojo. Por ejemplo, la técnica reproductora permite apreciar detalles en el ámbito científico que no hubiesen sido posibles distinguir en cosa de segundos. Esto corresponde a lo que el autor denomina el “inconsciente

óptico” donde se reemplaza un espacio explorado conscientemente por otro en el que se penetra de forma inconsciente. “La cámara nos presenta la óptica inconsciente, del mismo modo que el psicoanálisis con los impulsos inconscientes” (Benjamin, 2012, pág. 53). Dicho en otra cita:

Mundos o imágenes que habitan en lo minúsculo, lo suficientemente ocultos como para haber hallado refugio en los sueños de la vigilia, pero que ahora, al aumentar de tamaño y volverse formulables, hacen ver cómo la diferencia entre técnica y magia es enteramente una variable histórica (2013, pág. 28)

El detalle fotográfico permite la detención en lo que nunca habíamos visto. Sale al encuentro algo nuevo y que incluso va más allá del trabajo del fotógrafo y de lo que éste espera lograr. Emergen las posibilidades de una nueva creación que en este caso, den una lectura diferente de lo que veíamos antes.

Esta nueva forma de apreciar nos permite valorar de modo distinto el arte, las fotografías en catálogos de arte o de arquitectura facilitan una nueva apropiación de las obras, nos permiten tener el arte al alcance, conocer ciudades alejadas, viajar sin necesidad de hacerlo. No obstante, en este punto, la fotografía en vez de acercarnos a la realidad nos aleja, pues la descontextualiza, mantiene acontecimientos y hechos a distancia. Hay un cambio en la percepción espacio-tiempo, podemos ver lo que ocurre en otros lugares estando muy alejados de ellos incluso también es posible que lo reproducido pueda quedar al margen de su sentido original al descontextualizar los objetos, como reconoce Cadava (2014).

Lo que emana de la fotografía es algo indeterminado, es difícil conocer de antemano. Las potencialidades de un aparato se ven hasta que sus implicancias aparecen. Como es sabido, la fotografía tuvo una amplia aceptación en todos los sectores sociales, lo que es propio de una sociedad establecida en lo tecnológico, según Giselle Freund (2001). Este aspecto se acrecienta en la actualidad donde estamos en presencia de una completa masificación del medio fotográfico, y que Benjamin ya profetizó en su época: “el analfabeto del futuro no será

el inexperto en la escritura sino el desconocedor de la fotografía” (Benjamin, 2013c, pág. 12).

2. La fotografía y el testimonio

En la “Pequeña Historia de la Fotografía”, Benjamin destaca que la obra de arte retratista que predominó en un periodo previo al surgimiento de la fotografía, dejaba tras sí el testimonio del artista, en cuanto se producía como una creación propia del autor. Que además, perdura en el tiempo por esa autoría, por aquella firma que delata al realizador de la obra. Lejos de eso, la fotografía se considera como un testimonio de aquello retratado, que no tiene que ver tanto con quien la toma, sino con el objeto que es captado, “que reclama el nombre sin contemplaciones de la que vivió aquí y está aquí todavía realmente, sin querer entrar nunca en el ‘arte’ del todo” (Benjamin, 2013c, pág. 24).

La fotografía se presenta como una huella del objeto captado, apresado, por medio de la luz, lo que le da una objetividad ya que es capaz en cierto modo de replicar el instante. Esto es lo que llevó a Barthes (1999) a hablar de la credibilidad de la fotografía, de sus posibilidades de constituirse como un testimonio, puesto que creemos en la existencia del objeto representado, que fue embalsamado en el tiempo, sustraído de él y se crea una alucinación de lo real. Esto es etiquetado por el autor como el “referente fotográfico”, aludiendo a la idea de que la cosa que fue fotografiada, fue colocada ante el objetivo del aparato fotográfico, por ello, es necesariamente real y sin ella no sería posible la fotografía. Nunca se puede negar que la *cosa estuvo ahí*, esa es la característica u orden fundador (*noema*) de la fotografía. El hecho de la que cosa fotografiada haya existido le da un carácter de testimonio mediante el cual se ve lo que ha sido. No puede mentir sobre su existencia y el pasado pasa a ser algo seguro, ya no un mito (Barthes, 1999). Esta perspectiva testimonial de la fotografía viene a constituir el paradigma indicial que propone Barthes y que pese a ser de corte un tanto posterior al tiempo se distancia en cierto modo de la revisión realizada por Benjamin para quien la fotografía más que captar el reflejo del instante histórico rescata el instante del observador.

Por otra parte, el objeto fotografiado se relaciona profundamente con quien toma la fotografía es decir con el fotógrafo o autor. Kracauer (2013) revisando los roles del fotógrafo, sostiene que uno de los roles podría presentarse como alejado, desvinculado de aquello que intenta retratar ya que no puede influenciarlo ni modificarlo. Así, el fotógrafo se establece como un reproductor sin implicaciones, como un mero espejo que registra lo que se refleja ante él. Esa lectura, que retoma el contexto del positivismo, permitió sostener un realismo radical, asociado a la idea de objetividad, que se entiende alejada de una memoria involuntaria o un momento subjetivo en que no tiene que estar la influencia personal. Sin embargo, Kracauer cuestiona esta caracterización y sostiene que no existe un rol del fotógrafo como un reproductor espejo de la realidad, sino más bien existe un rol transformador de la realidad donde hay una metamorfosis, un corte en la naturaleza con todos los lazos que la rodean, un cambio en sus colores reales, etc. Por lo tanto, el rol del fotógrafo no es menos influyente, todos los aspectos contenidos en una fotografía están relacionados a la propia organización visual y percepción del fotógrafo. Y esta estructuración fotográfica también se relaciona al tipo de fotografía, por ejemplo las fotografías aéreas, se presentan alejadas de la apreciación del fotógrafo y tienen más bien una fuerte dimensión estética, esas tomas adquieren elementos surrealistas y lo visible adquiere otro sentido que afecta al espectador, pueden distinguirse nuevas formas, composiciones abstractas que se revelan.

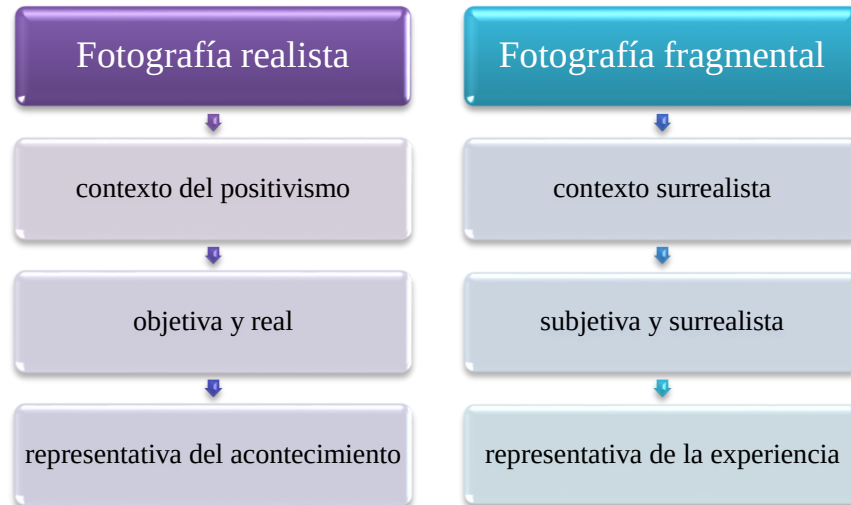
No obstante lo anterior, Kracauer identifica que de todas maneras existe una cierta enajenación pero ésta se relaciona, más bien, con la postura del fotógrafo al fotografiar, con ese impulso que alejado del azar o de sus deseos se ve motivado por los factores externos que él observa. Sus creaciones no son autónomas sino que buscan expresar esa realidad que lo rodea, por ejemplo el hecho de querer contar una historia a propósito de lo que él vive o lo que le interesa contar en su contexto particular. Por otro lado, la fotografía también se relaciona a la melancolía, como esa actitud interior del individuo que lo hace identificarse con toda clase de objetos del entorno, absorbiéndolos.

A partir de lo que hemos planteado a lo largo de este apartado, podríamos decir que existen dos modos predominantes en que se ha concebido a la fotografía. La primera de ellas podría ser considerada de un modo realista, objetiva, real, reproductiva de la realidad captada,

asociada claramente a un momento de auge del positivismo y en que el rol del fotógrafo no es fundamental, sino el objeto fotografiado. Por otro, lado tendríamos una perspectiva que reconoce a la fotografía como un fragmento de la realidad, como una selección intencionada y no real, que además es afectada por factores externos al objeto captado. En ese sentido la fotografía expresa una subjetividad que mucho tiene que ver con el sujeto que realiza la acción de tomar la fotografía, su condición histórica y emocional, en palabras de Benjamin. Si bien la cámara es independiente del hombre ella expresa las peculiaridades de éste, como las de su nación (Benjamin, 2013c).

Benjamin (2013c) destaca lo mismo: “lo que sigue siendo decisivo en fotografía es la relación del fotógrafo con su técnica” (pág. 37) Acá ya no prevalece la objetividad, el hecho de querer retratar la realidad tal cual se ve, sino más bien prevalece el instante interpretado por el punto de vista del autor con su implemento técnico. Así Benjamin destaca la figura del fotógrafo Eugène Atget, que para él viene a anticipar la fotografía surrealista, que sale del convencionalismo, y emancipa al objeto del aura. En otras palabras Atget es el fotógrafo que representa la experiencia, que describió en imágenes el París surrealista, verdadero, de un modo similar a Baudelaire. Retrató la desaparición, las calles y cafés vacíos, los carruseles sin niños, observó lo desapercibido y caracterizó lo nostálgico de una ciudad moderna.

Ilustración 2 Concepciones de la fotografía



Fuente: Elaboración propia

Retomando la lectura de Kracauer (1999), entonces, la objetividad fotográfica queda cuestionada. Por lo tanto el fotógrafo no debe suprimir sus facultades por lograr esa objetividad inalcanzable. Perfectamente puede interesarse por un tipo de encuadre, motivo, lente etc. Para absorber la naturaleza a su modo. Lo mismo ocurre con la ciencia, o las distintas disciplinas con aspiración científica que se esfuerzan por la objetividad imposible, que buscan aproximarse a la realidad distanciadamente sin asumir los factores de afectación, sus intereses personales y humanos. Ya no se puede concebir a la fotografía como en su época inicial, porque las grandes creencias se encuentran en ruinas, ya no hay una tendencia a la identificación de regularidades, sino más bien fragmentos de sucesos causales (Kracauer, Teoría del cine, 2013). Volvemos a una crítica del contexto en que surge la fotografía que privilegió una visión, la época positivista que tanto impregnó las distintas áreas del conocimiento.

3. Fotografía y Memoria

La llegada de la fotografía vino a cambiar completamente el trabajo con la historia puesto que se contó con un nuevo tipo de archivo para su reflexión y verificación de los hechos, actuando como una suerte de memoria artificial. Didi-Huberman (2014) da muy bien cuenta de este fenómeno al analizar algunas de las fotografías correspondientes a la memoria visual del holocausto: cuatro trozos de película arrebatados al infierno. Estas fotografías son un esfuerzo contrario en ese contexto de imposibilidad que había generado el régimen nazi en cuanto a la desaparición de los testigos y la irrepresentabilidad del testimonio, producto de la política del secreto y al hecho de no dejar huellas. Sólo allí se hace valiosa la imagen fotografía y por eso un grupo de hombres⁶ arriesgó su vida para obtenerlas. Logrando testimoniar del horror de esa realidad, de ese “afuera” inimaginable para cualquier ser humano.

Aquí, la fotografía, además del cumplir el rol político del testimonio, en que se arrebató al sistema nazi el silencio de su secreto más brutal: el testimonio de la masacre, de los cuerpos esparcidos esperando para ser quemados. En la dirección testimonial de la fotografía encontramos la perspectiva de Ronald Barthes (1999) en la que ésta se presenta como un testigo mediante el cual se ve lo que ha sido, no puede mentir sobre su existencia y donde el pasado pasa a ser algo seguro, ya no un mito. No obstante a lo anterior, esta perspectiva, no ayuda lo suficiente a reflexionar sobre el estatuto del archivo fotográfico, sobre cuáles son sus particularidades. Y son esas posibilidades filosóficas las que nos permitirán reflexionar más allá, no sólo dejando que las imágenes “hablen por sí solas”. Por otro lado, Kracauer afirma que la fotografía y el cine, a diferencia de la pintura, exhibe su materia prima que es la realidad. Pero también va mucho más allá de ella. Kracauer identifica que una de las particularidades de este medio de expresión, como también para el cine, es redimir la realidad física, una realidad física que nos es esquiva porque no permite que la conozcamos en su

⁶ Este grupo de hombres eran miembros del Sonderkommando, judíos destinados al trabajo de exterminio en todas sus etapas (llevar a los prisioneros a las cámaras de gas, retirar los cuerpos, llevarlos a los crematorios, quemar los cuerpos, extraer sus objetos de valor, etc.). Eran un grupo apartado, sometido para eliminar a sus pares. Al pasar algunos meses eran exterminados. No podían hablar con los prisioneros

completitud, en esa totalidad infinita que se escapa a nuestros ojos. La fotografía con esa particularidad, de fragmentar la realidad a propósito, nos posibilita hacer “visible lo que no vimos, o quizás no pudimos ver. Nos ayuda de manera efectiva a descubrir el mundo material con sus correspondencias psicofísicas. Literalmente rescatamos a ese mundo de su estado letárgico” (Kracauer, 2013, pág. 368). A través de estos medios podemos ver más allá de lo que observamos, podemos conocer otros lugares, podemos ser afectados por las imágenes, podemos experimentar nuestra realidad, explorando las texturas de la vida cotidiana.

No obstante, además este medio permite algo más, ver aquello que no vimos, ni aquello no podríamos ver, como aquellos horrores de la vida que nos paralizan y provocan horror y que sólo los sabremos observando algo que reproduzca su verdadera apariencia como frente a un espejo. Desde ese punto de vista, fotografía tiene un fin que es rescatar el horror de la invisibilidad; incorporar a la memoria el verdadero rostro de las cosas demasiado atroces como para ser contempladas en la realidad. Kracauer para ejemplificar esto retoma el mito de la medusa cuyo rostro no podía mirarse ya que quien lo hiciera se convertiría en piedra pero Perseo para matarla la observó a través del reflejo de su escudo.

En un sentido similar, desde la perspectiva de Didi-Huberman (2014) la fotografía también permite abrir el espacio de lo inimaginado, lo inimaginado del nazismo y el holocausto, la solución final de la borradura de las huellas:

La fotografía está asociada de por vida a la imagen y a la memoria: posee, pues, de ellas la eminente fuerza epidémica⁷. Ésta fue por eso, tan difícil de erradicar de Auschwitz, como la memoria de los cuerpos de los prisioneros (pág. 44).

⁷La epidemia en este punto tiene que ver con la reproducción técnica y las posibilidades de difusión y ampliación

Auschwitz ya no es indecible ni inimaginable. El testimonio arrebatado a la experiencia que expresa el mecanismo de las operaciones nazis invita a trabajar en los ámbitos de la palabra “una imagen acude allí donde parece fallar la palabra; a menudo una palabra acude allí donde parece fallar la imaginación” (Didi-Huberman, 2014).

Otro de los materiales encontrados con posterioridad es “El álbum perdido de Auschwitz”, en que se muestran fotografías personales de un oficial de la SS con registros de momentos sociales ocurridos durante su estancia en Auschwitz en el año 1944⁸. Uno de los investigadores entrevistados afirma que hubiese esperado ver unos demonios, pero las fotografías permiten ver a seres humanos, a pares, compartiendo momentos de la vida social, mostrando aquellos instantes que les interesaba preservar, probablemente, acuñándolos con orgullo. Pares humanos, que se convierten en máquinas de muerte y que mientras otros matan al lado, ellos disfrutan de la comida, la bebida y el sol. Nuevamente, la imagen surge donde la reflexión parece imposible.

Más allá de estas funciones, que podríamos decir políticas, la fotografía también cumpliría otras. Por medio de la manipulación de luces y sombras permite embellecer y generar imaginarios para hacernos creer o incorporarnos ciertas ideas. Por el contrario cuando las imágenes rompen con nuestras creencias sobre la realidad, estas imágenes se convierten en un testimonio de aquello que no creíamos. El fascismo para Benjamin, desde una lectura de Buck-Morss (2001) supo comprender mejor que nadie las implicancias de la técnica en la política, distinguiendo el poder de ellos en el inconsciente, siendo capaz de montar acontecimientos históricos, transformando la realidad misma en teatro, utilizando por primera vez todos los medios comunicativos, basándose en las implicancias de la fotografía, el cine y la radio en la transmisión e implantación de ideas, conceptos e imaginarios. De eso aprehendieron muy bien las dictaduras de América, como también los populismos y posteriormente, la política en general.

⁸<https://www.youtube.com/watch?v=Nm9Cg3d0QEg>

Similitud y diferencia entre Memoria y fotografía

Didi-Huberman (2011) menciona que “siempre ante la imagen estamos ante el tiempo” (pág., 31). Ante una imagen –tan antigua como sea- el presente no deja jamás de reconfigurarse, incluso aunque sean imágenes recientes y contemporáneas. Dado que la imagen deviene pensable en una construcción de la memoria, las imágenes han producido memoria. Retomando la cita de Benjamin: “la verdadera imagen del pretérito pasa fugazmente. Sólo como imagen que relampaguea en el instante de su cognoscibilidad para no ser vista ya más” (Benjamin, 2000, pág. 50) pero que retorna en los instantes de peligro, ante su inminente desaparición. Eso representan las fotografías del Sonderkommando, un instante ante el peligro de borradura, un fragmento de la historia. Pero también, como menciona Didi-Huberman (2014): “instantes de verdad”, fijados por la luz y producto de un montaje colectivo y de oscuridad y olvido. Todas ellas características del aparato fotográfico, del aparato técnico que cambió la historia.

En esta relación entre imagen y memoria Kracauer identifica que en el caso de la fotografía ésta se diferencia de la memoria en tanto puede representar el espacio global del tiempo, a diferencia de la última. En la memoria, la distancia temporal se ve dilatada, porque la selección de sus imágenes son arbitrarias por los aspectos que se filtran o se seleccionan (Kracauer, 2008) y que tienen que ver con los significados asociados a las personas. El psicoanálisis en relación a este punto nos muestra que no podemos elegir lo que queda grabado. Sólo sabemos que se registra de manera estable aquello que no alcanzó a llegar a la conciencia, es decir, lo que no pasó por el filtro de los shocks. Benjamin, como ya mencionamos en el capítulo 1 llama a esto memoria involuntaria, aquella que no fue vivenciada y, por lo tanto, no pasó nunca a la conciencia del sujeto, quedó en otro lugar al que no es posible acceder en lo inmediato, “es tiempo perdido tratar de evocarlo”.

A diferencia de lo expresado anteriormente, la fotografía es una reproducción técnica que tiene que ver con una selección que hacen los sujetos al momento de fotografiar, como dirá Bourdieu, el ritmo fotográfico tiene que ver con los ritmos del grupo, se limita a sus

ocasiones y a ciertas formas de realización tradicionales o estereotipadas (Bourdieu, 2003). No obstante, estos significados, son fragmento de sentido, o como dice Kracauer (2013): conglomerado de despojos. Para este autor la característica fragmental del medio fotográfico es lo que le permite sugerir lo interminable. La fotografía de la memoria se relaciona a “contenidos” de lo que se reconoce como verdadero, a lo válido, lo que es lo inolvidable y que, por lo tanto, es historia. Sin embargo, cuando la fotografía envejece es difícil llegar a lo verdadero por su referente original porque “a medida que los recuerdos que encarnan se van diluyendo, aumenta su función documental” (pág. 44). En la fotografía de memoria lo verdadero permanece, pero en las otras fotografías el valor como signo se pierde aunque queda a libre disposición de la conciencia. Más allá de la disposición originaria del que fuera extraída la imagen.

Didi-Huberman (2014) identifica dos problemas ante el trabajo con fotografías y su consideración como documento. El primero de ellos es lo que se podría llamar un historicismo, o la consideración de la fotografía como *documento*, que en el fondo se enfrenta a la problemática: ¿cuánto es lo que puede explicar una imagen? En este punto, se espera mucho de la fotografía, es decir, que muestre todo como testigo: *las imágenes hablan por sí solas*. Imagen, desde esta mirada sería concebida como una totalidad, como una imagen fetiche, una imagen hiperbolizada que, tomada de la experiencia se convierte en un objeto inanimado, de admiración y alejado de toda subjetividad, que nuevamente expresaría un valor de culto en sentido benjaminiano.

En el otro extremo, la fotografía no explica nada, es concebida como un producto de aparato técnico que siempre simula, *nunca contiene la verdad*, es una mera ficción. “¿Cuál es el intermedio entonces?” se pregunta Didi-Huberman (2014), y su respuesta es que la fotografía es un *acontecimiento visual*.

La imagen está hecha de todo: una forma de expresar su naturaleza de amalgama, de impureza, de cosas visibles mezcladas con cosas confusas, de cosas engañosas mezcladas con cosas reveladoras, de formas visuales mezcladas con el pensamiento en acto. Así pues, no es ni todo (...) ni nada (pág. 102)

Lo que he llamado el doble régimen de su funcionamiento: visible y visual, detalle y panorámica, semejanza y desemejanza, antropomorfismo y abstracción, forma e informe venustidad y atrocidad... como los signos del lenguaje, las imágenes saben, a su manera –todo el problema radica aquí–, provocar un efecto con su negación. Son a veces el fetiche y otras el hecho, el vehículo de la belleza y el lugar de lo insostenible, la consolación y lo inconsolable. No son ni la ilusión pura, ni toda la verdad, sino ese latido dialéctico que agita al mismo tiempo el velo y su jirón (págs. 122-123)

Empero, más allá de la consideración de la fotografía como acontecimiento visual, si hay una cosa que podemos afirmar es que en la imagen fotográfica hay un distanciamiento con el objeto. Éste queda fijado en su aspecto carnal pero es sólo una similitud al original: “Fijar artificialmente las apariencias carnales de un ser supone sacarlo de la corriente del tiempo y arrimarlo a la orilla de la vida” (Bazin, 2004, pág. 23). Esta pretensión de dejar grabadas las figuras de la vida cotidiana es una aspiración que ha primado en la historia, como dice Bazin (2004), en cada época se ha buscado salvaguardar las apariencias ya sea momificando a los cuerpos como en el periodo egipcio o mediante un retrato en el contexto de monarquía francesa. No sin otro objeto del que el de salvar al hombre de una segunda muerte espiritual, creando un universo ideal, basado en la semejanza “en el que la imagen de lo real alcanza un destino temporal autónomo” (pág. 23). Este aspecto no pudo ser efectivo sin la creación de la perspectiva, como admite el autor.

Esta sustracción del espacio tiempo Cadava (2014) la compara con el relámpago que “marca y sella lo que ilumina o destruye y las cenizas que deja detrás quedan como su firma” (pág. 77). Es por eso que podemos relacionar a la fotografía con la muerte, con el resabio que queda de algo que fue en ese momento. Mas esa reproducción de aquello existente es lo que le confiere su carácter de verdad. De manera que la imagen de una cosa muerta confunde lo real y lo viviente, así, la fotografía induce a creer que lo que hay en ella es algo vivo y pasa a ser algo superior, eterno por eso, como reconoce Didi-Huberman (2011), ante ella somos un elemento frágil porque sobrevivirá a nosotros.

No obstante, no hay verdad sin las cenizas, ni fotografía sin ellas. Ese es el valor de la fotografía, su relación con aquello ausente, y que permite su posterior lectura: “la verdad sólo puede ser leída en los trazos de lo que ya no está presente” (Cadava, 2014, pág. 78). La fotografía subsiste en el momento en que lo fotografiado es destruido, su verdad es su ceniza y sólo es posible que su legibilidad ocurra en la posterioridad. Lo que podemos equiparar al trabajo de la memoria que, como forma de escritura, puede ser leída en un porvenir, trayendo al presente la semejanza de aquello que fue. Para ser nuevamente borrada y transitar entre el aparecer y el desaparecer. Para Cadava (2014) esto sería algo así como el eterno retorno pero que no se repite de la misma manera, sino de modo diferente cada vez, semejante al movimiento del universo, de repetición y reproducción en el cual todos estamos inmersos. Somos una eterna repetición de un proceso de diferenciación de un material de origen que es el mismo pero que se reproduce para posteriormente desvanecerse. Y lo que nosotros vemos en los astros es el reflejo de lo ya acontecido, es un signo de lo que ya no está allí, similar a lo que observamos al ver a una fotografía: algo que ya no yace, algo que aparece bajo la forma de imagen o reproducción.

Lo anterior tiene que ver con el anacronismo de las imágenes es decir, con el momento de reflexión en su posteridad⁹, lo que requiere de una interrupción de una corriente de tiempo, hacer un silencio que no ha sido posible o interrumpir la palabra en aquel decurso de la historia, tensionar la normalización. Puesto que el relato ha sido normalizado por el relato de la historia. Junto con ello, el pasado cuando ingresa a la representación tiene una pérdida de la experiencia, una borradura de los acontecimientos vividos. Las imágenes se han transformado en el modo de pensar la historia y ya no pueden ser entendidas como signos deben ser

⁹ Esto quiere decir que su efecto es diferido y aquí nuevamente recurrimos a una conceptualización freudiana en relación al fenómeno psíquico vinculado a la experiencia del trauma en que la huella de éste aparece en posteriormente, no en el instante en que la huella fue grabada. Dicho de otro modo en la experiencia de un trauma de acoso sexual infantil, en etapa pre sexual, no se vivió el acoso como tal pero sí al tener una experiencia a sexual madura en la pubertad se establece una conexión asociativa con esa experiencia vivida y el recuerdo aparece como algo traumático. El recuerdo, retroactivamente aparece. (Eduardo Braier (2008) “Puntualizaciones desde una relectura de la retroactividad (Nachträglichkeit; après-coup) en la obra de Freud. Inter-canvis, 21, 13-38)

pensadas como la destrucción de las tesis de la historia. Es usar su potencial catastrófico (Ossa, 2013)

Entonces, el problema de la historia se manifiesta como ético puesto que debemos salvar la historia por los que no pudieron pensarla. Ciertos elementos como la fotografía actúan como resguardo a la borradura de las huellas, resguardan la tradición. No obstante estas huellas dejadas por este aparato que surge en la época de la subjetividad, además de estar limitadas por la época de la mercancía pasa a relacionarse con la política (Vera, 2014) y lo que tiene que ver con la teoría marxista de la superestructura y la inversión. Porque “¿no es la obligación del fotógrafo (...) descubrir en sus imágenes la culpa y señalar al culpable” (Benjamin, 2013, Sobre la fotografía, p. 52)

Una cita, muy gráfica expuesto por Didi-Huberman de una carta que dejó escondida un representante del Sonderkommando, menciona:

He escrito esto mientras estuve en el Sonderkommando (...) he querido dejarlo con muchas otras notas como recuerdo para el mundo futuro en paz, para que se sepa lo que ocurrió aquí. Lo he enterrado junto con las cenizas, pensando que era el lugar más seguro, puesto que sin duda aquí se cavará en busca de millones de hombres desaparecidos (...) Mi cuaderno de notas y otros manuscritos estaban en las fosas impregnadas de sangre, que contenían los huesos y los jirones de carne que no se habían quemado por completo (...) Tú, investigador, busca por todas partes en cada parcela de terreno. Allí encontrarás enterrados documentos, los míos y los de otra gente que sacan a la luz la crudeza de todo lo que aquí ha sucedido (Gradowski, cit por Mark. En: Didi-Huberman, 2014)

En la crudeza de esta cita se esboza un llamado, que se escuche su voz, que se encuentren los rastros de su experiencia. Él apela a la ruptura de ese continuum histórico en se reserva el derecho hablar a los vencedores y apela a la ética del historiador o de quien trabaja con la historia, quien debiera rastrar esas otras voces, por los medios que fuera, de un modo arqueológico. Que apunte a una búsqueda no en la superficie, sino en las profundidades, en términos benjaminianos, en los pliegues donde reside lo auténtico.

En este capítulo hemos revisado las condiciones paradigmáticas del positivismo que favorecieron el surgimiento de la fotografía y sus primeras consideraciones como espejo de la realidad que reproduce la naturaleza tal y cual. Que además se vio favorecido por los rápidos avances tecnológicos que permitieron un grado tal de automatismo que hacen parecer a la cámara como un instrumento mágico

La fotografía, de acuerdo al interés de Benjamin en los objetos de la modernidad en su impacto social e individual la hace un hecho social en sí mismo y que transforma nuestro modo de percepción del mundo y el campo del arte en general. En lo humano la fotografía plantea el problema de la reproductibilidad técnica, nos permite mirar situaciones al fino del detalle, que no podemos presenciar en la vida cotidiana al nivel de la conciencia, nos aproxima a lugares alejados y trae el arte a nuestro hogar. Pero además por sobre todo transforma el tema del testimonio. La fotografía reclama en sí al que vivió, el hecho de la reproducción le permite afirmar que ante el fotógrafo estuvo lo que efectivamente vio. Así el rol del fotógrafo se presenta de un modo fundamental, como seleccionador de la realidad vivida, influenciado por su contexto inmediato donde se dictan aquellos aspectos dignos de fotografiar. El fotógrafo es el que recorta el fragmento de la realidad, extrae del tiempo y deja fijado un momento particular. Este hecho provoca que la fotografía adquiera un importante rol en el trabajo con la historia, un rol que es netamente político en tanto que actúa como testimonio y también es capaz de mostrarnos lo inimaginado.

Ahora bien, en qué se relaciona la memoria con la fotografía. En que ambos pueden ser encendidos en el momento de peligro, ante una inminente borradura. No obstante en la memoria ese instante no lo elegimos, en la fotografía sí. Al menos en tanto los referentes fotográficos sigan vivos porque después aumenta su valor como documento. En común tienen en que el registro en un momento particular pero la emergencia de esa reproducción ocurre en una posterioridad. La verdad no puede ser leída en el instante, en la fotografía no vemos sino el pasado que ya no queda. La fotografía tiene profunda relación con la muerte.

Memoria y Fotografía en Walter Benjamin

Capítulo III: Memoria y fotografía

Pero la verdad podemos leerla sino en el momento de peligro, tensionándola la normalización para que aparezca, buscando en los pliegues aquel resabio de la experiencia.

Consideraciones que emergen al finalizar

Para las ciencias sociales es fundamental la pregunta por sus bases metodológicas en tanto trabaja con la subjetividad humana ¿Cuál es el estatuto filosófico de estos métodos? Por ejemplo, cómo decimos trabajar con la memoria, con los relatos sobre el pasado si no sabemos de qué modo opera la memoria. Y la misma pregunta podemos hacernos por otro tipo de documentos con los que trabajamos como la fotografía, ¿cómo valoramos a la fotografía como instrumento de acceso al pasado? ¿Sabemos cuáles son sus características? ¿Hemos reflexionado en torno a sus limitaciones y alcances? ¿O simplemente dejaremos que nos hablen las imágenes por sí solas y así el analista queda reducido en su rol de intérprete de la realidad? Uno de los objetivos de esta tesis ha sido contribuir a esa reflexión, sobre la memoria y la fotografía como archivos que nos ponen en juego la cuestión de cómo analizar la cuestión del pasado.

Hemos tratado a lo largo de esta tesis de argumentar que hay señales para estas respuestas en la obra de Walter Benjamin, en que el autor se fue aproximando a partir de su interés por la técnica moderna en esos fenómenos que para él fueron considerados atrayentes en su tiempo y en los que pudo ver un impacto colectivo pero también en la interioridad de los individuos.

Para Benjamin el medio para llegar a conocer el pasado no es inmediato, pareciera ser que se relaciona mucho con el azar y en definitiva reconoce la complejidad de la estructura psíquica que explica Freud. Memoria es un medio para llegar a conocer el pasado, sin embargo nunca podremos llegar a él completamente, sino sólo a un retazo. Porque lo que queda impreso verdaderamente en el archivo psíquico está lejos de nuestro alcance, a veces queda guardado en sitio de difícil acceso o recubierto por otra forma, sea como impulsos, en el caso de los traumas. Tal vez la pregunta que ha rondado en esta investigación sea la misma de Freud y para Benjamin ¿Cómo accedemos al pasado? A un pasado que es esquivo, que se transforma continuamente y que se escabulle en ese inconsciente de difícil acceso, que deja tras sí una borradura. En palabras de Derrida, esta muerte que esconde tras sí el nuevo paradigma del archivo. En este punto podemos decir que hay una problemática en torno a la impresión porque todo registro implica una borradura. Esta reflexión teórica viene a poner

en cuestión las implicancias de cada tipo de registro. No solo la memoria es una fuente a cuestionar, sino que todas las fuentes pueden serlo. Se ha dado mucho valor a lo documental como testimonio frente a la oralidad porque estamos en una época de materialidades pero cada uno de ellos tiene una limitante.

No obstante una de las respuestas que nos ha permitido esbozar esta investigación teórica sobre el acceso al pasado es por medio de las sus imágenes, imágenes repentinas que emergen en el instante de peligro; imágenes que aparecen motivadas por otras como la fotografía que al ser técnica esconde tras de la fantasmagoría, pero que permite el juego con lo espontáneo, con aquello que emerge y que motiva la creatividad humana. Algo tiene que aparecer, algo se tiene que inventar.

El trabajo con las imágenes pasadas nos permite jugar con la rememoración espontánea, actúa del mismo modo que en el paso por la gran ciudad que es motor de influencias de una sociedad soñada pero también momento de creatividad y liberación. La ciudad es un espacio donde se imagina: imaginamos mientras viajamos, construimos suposiciones acerca de lo que vemos, sobre quienes se nos cruzan y también sobre lo que no vemos, o sea, gran parte de lo que nos pasa en la ciudad es imaginario porque no surge de una interacción real (García, 1999, pág. 89). Es desde allí como queremos conocer los espacios subjetivos donde el impacto de lo visual -y específicamente el impacto de la ciudad patrimonial- genera situaciones imaginarias muchas veces cargadas de simbolismos en la vida de sus habitantes más cercanos.

Los lugares y la ciudad misma son lugares de emergencia de la memoria o como otros han llamado, “recurso mnemotécnico” (Schöttker, 2014). Este hecho se presenta como una posibilidad metodológica para el trabajo con el pasado. Los lugares en tanto entes motivadores facilitan otra aproximación al trabajo con el pasado. Impresos en imágenes pueden ser tomados por las metodologías de investigación social como artefactos de generación del recuerdo: Mostrar una imagen retrotrae a la experiencia, a la rememoración involuntaria y es

allí donde podemos encontrarnos más cercanamente al pasado. Y reconocer allí que elementos emergen a partir de la conexión arquitectura recuerdo / tipo de recuerdo /relación con el lugar, etc.

La memoria, del mismo modo que la fotografía requiere de un referente, es decir de alguien que la evoque, que llame involuntariamente aquello olvidado para que salga a la luz y exista. Pero en esa similitud yace una diferencia. La memoria registra, inscribe y puede dejar emerger el recuerdo en un momento, tal vez, involuntario. La fotografía, en cambio, es selectiva por un sujeto particular, influenciado e inserto socialmente y requiere de alguien que pueda hablar por ella y esta parece ser su similitud con la historia: requiere la voz de otro, que la identifique, que la reconstruya, que cree con ella. En tanto la fotografía pierde el referente las temáticas aparecen frente a nosotros, pero los nombres de quienes están allí, los contextos particulares quedan olvidados, abandonadas en la soledad de una desidentificación. Y abiertos a la reinterpretación.

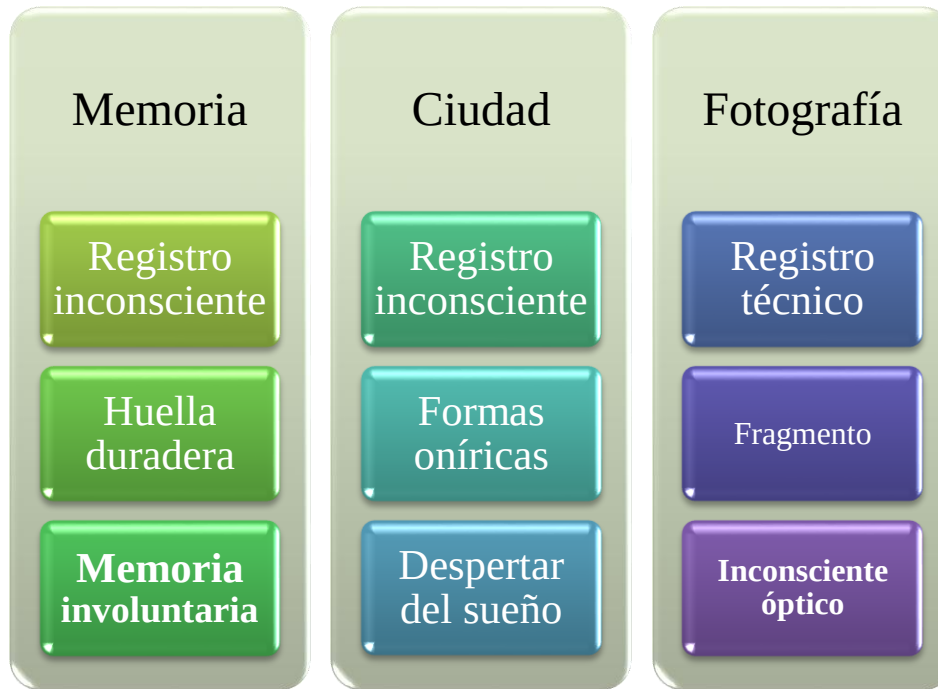
La fotografía entonces es un fragmento. Son aquellos restos en la galería del coleccionista, están entre lo imposible y lo posible “inadecuada pero necesario, inexacta pero verdadera” (Didi-Huberman, 2014, pág. 67). Y ese es dilema del estatuto de la fotografía para el análisis social ¿en qué calidad lo vamos a considerar entonces? Consecuente con el desarrollo de esta tesis, nos inclinamos del lado de la fotografía como fragmento y como un aparato de archivo símil a lo que es la memoria, que permite la inscripción pero también el olvido. Para nada es una verdad porque la fotografía siempre es una representación, en ella se encuentra presente la normalización histórica, las influencias sociales, etc. En ella se contienen rastros, fragmentos del pasado que emergen en la posterioridad que hay que buscar según la labor del arqueólogo. Su naturaleza es siempre incompleta, Sin embargo, la fotografía como fragmento, como ese grano tan pequeño del instante puede cambiar nuestra percepción completamente. Pero el problema de la fotografía surge cuando se la quiere considerar como verdad, como un acontecimiento que se explica por sí misma, apelando a un viejo problema de la antropología: al problema *emic* de la reproducción. Reproducir del mismo modo que el indígena al punto de convertirnos en el, de querer conocer para llegar a creer su

cultura a dogmatizarla pero la idea del analista es conocer para interpretar el sentido de la acción, hacer hablar a los que ya no están, cuestionar las normas, los valores constituidos. Por eso hay que considerar a la fotografía como un hecho social mediante el cual creemos que manejamos, mas nos es coercitivo, creemos elegir sus temáticas pero en el fondo ellas nos eligen a nosotros como parte de nuestra cultura. Por eso Benjamin apuntó al estudio de figuras como Baudelaire que no representan la vida normalizada, el acontecimiento, sino más bien la experiencia. Baudelaire es un punto de fuga del sistema, diferente a todo, pero observante, analista.

Finalmente, es la cuestión de la técnica es lo que está en juego en Benjamin (Déotte, 2013, pág. 20). Benjamin se interesó por una técnica industrial, como todas aquellas producciones de la era moderna en que se destaca la fotografía, la arquitectura, etc. Pero también la memoria y la ciudad. Las que fueron miradas de manera indistinta pero de un modo similar como técnicas que llevan contenidas una lógica particular, visible pero que tiene implicancias profundas en la interioridad de los individuos.

Si trazáramos un paralelismo entre los tres conceptos trabajados en los tres capítulos nos encontraríamos que tanto memoria, como ciudad y fotografía aparecen como modos de registro de huellas, como técnicas particulares de archivo: huella de lo vivo, huella de nuestro paso por el mundo, huella de lo que elegimos registrar. Los distintos tipos de registro guardan de diferentes modos las huellas contenidas en él y éstas tienen formas de aparición, siempre en un momento posterior. Esas apariciones se presentan como un momento liberador.

Ilustración 2: Analogía entre memoria-ciudad-fotografía



Fuente: Elaboración propia

No obstante nada nos permitirá zanjar la cuestión del pasado, el olvido debe ser aceptado (también en las investigaciones porque el pasado se escabulle) ni nosotros mismos podemos mediar los accesos a él como individuos.

Bibliografía

- Barthes, R. (1999). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. España: Paidós comunicación.
- Bazin, A. (2004). *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones RIALP, S.A.
- Benjamin, W. (1987). *Dirección única*. Madrid: Ediciones Alfaguara.
- Benjamin, W. (1989). Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs. En W. Benjamin, *Discursos Interrumpidos I* (págs. 89-135). Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, W. (1992). Desenterrar y recordar. En W. Benjamin, *Cuadros de un pensamiento* (págs. 118-119). Buenos Aires: Imago Mundi.
- Benjamin, W. (1992). Narración y curación. En W. Benjamin, *Cuadros de un pensamiento* (págs. 142-143). Buenos Aires: Imago mundi.
- Benjamin, W. (2011). Noticia de una muerte. En W. Benjamin, *Una infancia en Berlín hacia el mil novecientos* (págs. 26-27). Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2011). Blumeshof n12. En W. Benjamin, *Una infancia en Berlín hacia el mil novecientos* (págs. 33-34). Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2011). el jorobado hombrecillo. En W. Benjamin, *Una infancia en Berlín hacia el mil novecientos* (págs. 98-100). Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2011). *Una infancia en Berlín hacia el mil novecientos*. Madrid: Abada Editores.
- Benjamin, W. (2012). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros escritos*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Benjamin, W. (2012). Sobre el Concepto de Historia. En W. Benjamin, *La obra de Arte en su era de reproductibilidad técnica y otros textos* (págs. 63-75). Buenos Aires: Ediciones Godot.

- Benjamin, W. (2013a). *El Libro de los Pasajes*. (R. Tiedemann, Ed.) Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2013b). Sobre algunos temas en Baudelaire. En W. Benjamin, *El París de Baudelaire* (M. Dimópulos, Trad.). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Benjamin, W. (2000) Sobre el concepto de Historia. en: W. Benjamin. *La Dialectica en suspenso*. (P. Oyarzun, Trad.) Santiago: Lom Ediciones.
- Benjamin, W. (2013c). *Baudelaire*. Paris: La fabrique.
- Benjamin, W. (2013c). *Sobre la Fotografía*. Valencia: Pre-Textos.
- Benjamin, W. (2016). Crónica de Berlín. En B. Walter, *Infancia en Berlín hacia el 1900* (págs. 42-130). Buenos Aires: Cuenco de Plata.
- Benjamin, W. (2016). Stelitzstrasse, esquina con Genthiner. En W. Benjamin, *Una infancia en Berlín hacia el 1900* (págs. 155-157). Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Bergson, H. (1963). Obras escogidas. En H. Bergson, *Materia y Memoria* (págs. 225-471). Madrid: Aguilar.
- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A.
- Buck-Morss, S. (2001). *dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. (N. Rabotnikof, Trad.) Madrid: La balsa de la Medusa.
- Cadava, E. (2014). *Trazos de Luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*. Buenos Aires: Palinodia.
- Collingwood-Selby, E. (2012). *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Santiago: Metales pesados.
- Cruz, M. (2007). *Cómo hacer cosas con recuerdos. Sobre la utilidad de la memoria y la conveniencia de rendir cuentas*. Buenos Aires: Katz Editores.

- Déotte, J.-L. (2013). *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura*. Santiago: Metales Pesados.
- Derrida, J. (1997). *Mal de Archivo*. Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós.
- Durkheim, E. (2001). *Las Reglas del Método sociológico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fischer, E. (1973). *La necesidad del Arte*. Barcelona: Ediciones Península.
- Freud, S. (2007). Duelo y Melancolía. En *Obras Completas, Tomo II (1905-1915 [1917])* (págs. 2091-2100). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (2012). Más allá del principio del placer. En S. Freud, *Psicología de las masas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Freund, G. (2001). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili SA.
- Görling, R. (2013). Recordando a Walter Benjamin: justicia, historia y verdad. Escrituras de la memoria. En E. Jozami, A. Kaufman, & M. Vedda, *Walter Benjamin en la ex ESMA*. (págs. 195-205). Buenos Aires: Prometeo libros.
- Hauser, A. (1969). *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Kracauer, S. (2008). *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I* (Primera ed.). (L. Carugati, Trad.) Barcelona, España: Gedisa.
- Kracauer, S. (2013). *Teoría del cine*. Barcelona: Paidós.
- Lévi-Strauss, C. (1986). *Mito y Significado*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Ricoeur, P. (2008). *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Schapiro, M. (1988). *El Arte Moderno*. Madrid: Alianza Forma.

- Schöttker, D. (2014). Recordar. En M. Optiz, & E. Wizila, *Conceptos de Walter Benjamin* (pág. 1013). 1057: Las cuarenta.
- Simondon, G. (2008). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros Editorial.
- Tiedeman, R. (2013). Introducción del editor. En W. Benjamin, *El Libro de los Pasajes* (págs. 7-33). España: 2013.
- Valdés, A. (2012). *De ángeles y ninfas conjeturas sobre la imagen en Warburg y Benjamin*. Santiago: Orjinkn Editores .
- Vera, A. (2014). Huella, inscripción, violencia: notas a partir de Benjamin y Derrida. *Alpha*, 215-226.
- Vollet, M. (2006). Imágenes - percepción y cine en Bergson y Delleuze. *Eidos*, 5, 70-93.
- Weber, S. (2011) "The media and the war" *Aphabet City I* 22-26. Cit por: Cadava, E. (2014). *Trazos de Luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*. Bueno Aires: Palinodia.
- Weigel, S. (1999). *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. una relectura*. Buenos Aires: Paidós.
- Weigel, S. (1999). *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. una relectura*. Buenos Aires: Paidós.
- Witte, B. (2002). *Walter Benjamin. una biografía*. España: Gedisa.
- Gradowski, Z. cit por Mark, B. des voix dans la nuit. P. 241-242. En: Didi-Huberman, 2014

