

La historia al trasluz: Walter Benjamin y el concepto de imagen dialéctica

José María DE LUELMO JAREÑO

Universidad Politécnica de Valencia
jolueja@pin.upv.es

Recibido: 17/1/2007

Aceptado: 20/3/2007

Resumen

Los escritos de Walter Benjamin acerca de la imagen fotográfica siguen siendo, pese a lo que pudiera indicar su amplia difusión, poco o mal comprendidos. El concepto de *imagen dialéctica*, disperso entre su correspondencia y sus escritos póstumos, permite iluminarlos con mayor precisión y dotarlos de una lógica interna que apenas se corresponde con los parámetros historiográficos habituales. En dichos escritos se despliega además el modo en que la *imagen dialéctica* puede operar como instrumento para una lectura crítica de la historia, esto es, como el convertidor de una narración ajustada a patrones particularistas y monocordes en una constelación en tensión constante.

Palabras clave: Historia, lectura, micrología, crítica, imagen dialéctica

Abstract

Despite its great diffusion, the writings on photography by Walter Benjamin keep being not well enough understood. The concept of dialectical image, which appears all through his correspondence and his posthumous writings, allows them to be much better illuminated and also to give them an internal logic that in fact barely correspond to the usual historiographic parameters. Moreover, in those writings is possible to appreciate the way in which the dialectical image can operate as an instrument for the critical reading of history, that is, as the converter of a narrative guided by private and invariable patterns into a constellation in constant tension.

Keywords: Historia, lecture, micrology, critics, dialectical image

Sumario

Introducción; El historiador en su tiempo; Ruptura del progreso; Leer la historia: hacer historia; Teoría y práctica de la imagen dialéctica; Conclusiones: hacia una dialéctica de la historia.

1. Introducción

Es múltiple la imagen siempre, aunque sea sola
María Zambrano

No deja de ser sorprendente que, sin pretenderlo apenas y sin que nada se lo anunciase en vida, la obra de Walter Benjamin haya ido adquiriendo con el paso de tiempo la enorme relevancia que posee en la actualidad, una circunstancia especialmente clara en el caso de sus escritos sobre teoría de la imagen. En cuestión de sólo unas décadas, éstos han alcanzado el estatuto de clásicos, de obras de referencia para entender tanto la estética moderna como las claves de su colapso, y lo que extraña un tanto en este “fenómeno de masas” es justamente el hecho de que dichos textos puedan a menudo movilizarse y asimilarse sin el concurso del ideario general de su autor, es decir, sin emplazarlos en la compleja red de intereses, influencias y vertientes que caracterizan su insólita personalidad intelectual. Al margen del célebre estudio sobre «La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica», quizá el caso más notorio en este sentido lo constituya su «Pequeña historia de la fotografía»¹, un texto que, lejos de referirse sin más a lo indicado por el título, se encontraría saturado de tensiones y recovecos teóricos de difícil o incluso imposible comprensión autónoma. Así las cosas, no será el propósito de estas líneas analizar por enésima vez sus contenidos o sus eventuales lagunas², sino intentar mostrar cómo su intención y su articulación interna se vinculan de forma directa con la constelación general del pensamiento benjaminiano, y más en concreto con un concepto, abstruso y apenas explícito en sus escritos, cuya relación con la fotografía ha escapado por lo común a la bibliografía al uso: la imagen dialéctica³.

¹ Pese a la existencia de otras ediciones españolas que incorporan estos ensayos, las referencias a los mismos que se hagan a lo largo del presente texto partirán de las versiones incluidas en Benjamin, W., *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.

² A este respecto, quizá el estudio más notable siga siendo Krauss, R. H., *Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie*, Ostfildern, Cantz, 1998, sobre todo en sus capítulos I y II.

³ Hasta la fecha, las escasas referencias bibliográficas en torno a la noción de imagen dialéctica se vinculan, ante todo, con tres áreas: la crítica literaria, la estructura del recuerdo, y la filosofía de la

2. El historiador en su tiempo

Si algo resulta evidente en una primera lectura de «Pequeña historia de la fotografía» es, sin duda, su carácter fragmentario, oscilante, y, en ciertos puntos, enigmático. El esquema historiográfico más consensuado, que establece una continuidad nítida entre los acontecimientos de acuerdo con su ordenación cronológica real, queda reducido aquí a la mínima expresión, cuando no es desoído por completo: saltos temporales, filiaciones directas entre puntos distantes o causalidades improbables apenas parecen incardinarse en una trama visible o ajustarse a un método empírico. El estar destinado a publicarse en prensa no permitía, obviamente, ni grandes desarrollos ni secuencias exhaustivas, pero la peculiar estructura del texto debe menos a este hecho que a los principios normativos e instrumentales del ensayo, a los cuales se supedita fielmente. Sostiene Adorno que “el ensayo no obedece la regla del juego de la ciencia y la teoría organizadas, según la cual, como dice la proposición de Spinoza, el orden de las cosas es el mismo que el de las ideas” sino que, por el contrario, se centra “en la abstención de toda reducción a un principio, en la acentuación de lo parcial frente a lo total”⁴, y así exactamente es como se teje la propuesta de Benjamin⁵. Si éste se acoge a ese carácter soberano, a ese ser “metódicamente ametódico” —en expresión de Adorno— es precisamente porque se propone contravenir toda veleidad academicista y poner al descubierto, de manera ostensible, aquello que ha sido desde siempre una tática consigna en la elaboración de la historia: el papel fundamental del historiador, con toda la carga subjetiva que implica la tarea⁶. A partir de esta cualidad elástica y subjetivista del ensayo cabrá analizar, en un principio, el texto.

En el momento de su redacción (1931), las principales tendencias historiográficas seguían rigiéndose en gran medida por el paradigma positivista establecido por Comte hacia mediados del XIX, un modelo urdido bajo la pretensión de encontrar

historia. En este sentido cabe destacar, respectivamente: Jennings, M. W., *Dialectical Images. Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*, Ithaca N.Y., Cornell University Press, 1987; Teschke, H., *Proust und Benjamin. Unwillkürliche Erinnerung und dialektisches Bild*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2000; Cadava, E., *Words of Light: Theses on the Photography of History*, New Jersey, Princeton University Press, 1998.

⁴ Adorno, Th. W., *Notas sobre literatura (obra completa, vol. XI)*, Madrid, Akal, 2003, p. 19.

⁵ Acerca de la influencia mutua entre Benjamin y Adorno, en lo referente a estas cuestiones: Helmling, S., «Constellation and Critique: Adorno's Constellation, Benjamin's Dialectical Image» [en línea], University of Virginia, 2003 [ref. de 21 de mayo de 2004]. Disponible en Web: <http://www.iath.virginia.edu/pmc/current.issue/14.1helmling.html>.

⁶ Son numerosas las publicaciones a este respecto. Uno de los primeros y aún fundamentales acercamientos a este núcleo del pensamiento benjaminiano se encuentra en Bulthaupt, P., (ed.), *Materialien zu Benjamins Thesen 'Über den Begriff der Geschichte'*. *Beiträge und Interpretationen*, Frankfurt, Suhrkamp, 1975. De entre los estudios más recientes, cabe destacar Steinberg, M.P., *Walter Benjamin and the Demands for History*, Nueva York, Cornell University Press, 1996, así como Benjamin, A. (ed.), *Walter Benjamin and History*, Nueva York, Continuum, 2006.

leyes generales que permitiesen articular la historia como una ciencia de previsiones y efectos, tan rigurosamente inductiva como cualquier otra⁷. De este modo, el historiador no debía sino tratar de encontrar los rasgos comunes entre cadenas de hechos, es decir, de establecer concomitancias y estabilidades más allá de variables puntuales, a fin de “objetivar” al máximo el funcionamiento del acontecer histórico. En aras de la máxima depuración y discernimiento su papel subjetivo resultaba, por tanto, completamente determinante, a pesar de disfrazarse por principio como lo contrario, como un simple *gestor* de datos científicos⁸. En abierta oposición a esta circunstancia, cuando Benjamin compone su ensayo sobre la fotografía procura situarse en el extremo más alejado posible del “pseudocientifismo” positivista, y así, afirma sin ambages su personalidad desde el mismísimo comienzo, empezando por el escasamente académico “había llegado el momento de inventar” la fotografía⁹ y continuando unas líneas más adelante con la inclusión de una cita, tan ficticia como funcional, tomada de un editorial del inexistente *Der Leipziger Stadtanzeiger*. Como prueba característica del giro implicado, en fin, bastaría contrastar su relato acerca de los primeros pasos de la fotografía, rebosante de destellos entre mágicos y existenciales, con aquellas versiones disponibles hasta esa fecha, en las que las escuelas históricas nacionales habrían primado la defensa de su respectivo papel en la invención o estabilización del medio, esto es, su prestigio científico y político –una tendencia que, sobra decirlo, perdura hasta hoy mismo. Sin embargo, existe un factor por encima de todo lo anterior que determinará el formato del texto y su virtualidad revulsiva: la intención de socavar, o de trastocar al menos, la que Benjamin consideraba engañosa y nociva fe en el progreso histórico, tan propiamente positivista.

3. Ruptura del progreso

De manera un tanto desconcertante para el profano, “Pequeña historia de la fotografía” bascula constante y desinhibidamente entre el componente tecnológico y el componente metafísico; el tan traído concepto de “aura” sería una prueba palmaria de dicha alianza, con su traslación de un contenido de índole espiritual al

⁷ En torno al pensamiento comtiano y su concepción de la historia, véase: Atencia, J. M., *Hombre y ciencia en Auguste Comte*, Málaga, Ágora, 1995. Acerca del panorama historiográfico en el periodo de entreguerras, resulta de utilidad: Aurell, J., *La escritura de la memoria. De los positivismos a los posmodernismos*, Valencia, Publicacions Universitat de València, 2005.

⁸ En el contexto cultural alemán, este dirigismo encubierto había sido asumido y conducido hasta sus últimas consecuencias por la escuela de Ranke, cuya metodología gozaba de una plena supremacía pese a la creciente infiltración en la historiografía de corrientes, como la sociología o el materialismo histórico, de las cuales se abastecía el propio Walter Benjamin.

⁹ Benjamin, 1973, *op. cit.* (nota 1), p. 63.

ámbito de la pura fisicidad. A diferencia de lo sostenido en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, donde el “aura” se equiparaba *grosso modo* al valor cultural del arte, aquí serían portadoras de la misma determinadas imágenes de los comienzos del medio, simplemente por presentar una borrosidad o indefinición que no es en realidad sino consecuencia de las muy largas exposiciones y de las deficientes ópticas, esto es, de una tara técnica. Sin embargo, y aun siendo consciente de ello, Benjamin cree detectar en esas imágenes un núcleo de verdad del cual carecerían otras posteriores, más nítidas o mejor elaboradas, del mismo modo que para Goethe las plantas elementales de cada familia botánica, que éste bautizó como “formas primigenias” (*Ur-formen*), serían con mucho las más dignas de estudio y aprecio¹⁰.

Este simple hecho, el acogerse a la imperfección de las imágenes primeras e investir las de un sentido numinoso que, en la etapa siguiente, se habría volatilizado merced a los avances técnicos, demuestra cuál es su opinión acerca de la confianza ciega en el progreso –así como el carácter cuanto menos contradictorio de la adscripción neta de Benjamin al marxismo. Para cualquiera que acometa una historia del medio resultará imposible obviar el desarrollo técnico que, invariablemente, redundará en una optimización de los procedimientos de obtención de la imagen, en una mejora de sus cualidades representativas, y en un aumento de su virtualidad funcional. Y, sin embargo, esta evidencia no interesa especialmente a Benjamin, preocupado ante todo por quebrar la continuidad del relato, por intentar demostrar cómo la historia –cualquier historia, pero la de la fotografía en este caso– dista de consistir en un camino hacia la perfección y la felicidad absolutas, tal y como pretende el historicismo. No es en modo alguno reaccionario frente a los avances de la modernidad, como bien demuestra el propio interés por la fotografía frente a la pintura o el resto de medios plásticos, sino que intenta combatir a toda costa una perniciosa “superstición del progreso” que habría erradicado toda traza de cultura tradicional por entenderla, curiosamente, como superstición. Según apunta Giorgio Agamben, en referencia al historicismo, “bajo la influencia de las ciencias de la naturaleza, ‘desarrollo’ y ‘progreso’, que simplemente traducen la idea de un proceso orientado cronológicamente, se vuelven las categorías rectoras del conocimiento histórico”, de tal suerte que “la historia termina cumpliendo en el sistema de nuestro saber la función de un mito propiamente dicho”¹¹, es decir, de un mecanismo autosatisfecho e incuestionable. Con toda la intención plantea Benjamin su

¹⁰ La inclusión de Karl Blossfeldt en el ensayo se debería, de hecho, a esa querencia goethiana: Benjamin creía encontrar en sus imágenes de plantas una representación literal de las *Ur-formen* botánicas y, por tanto, de sus implicaciones conceptuales. Vínculos como éste demostrarían que su elección de acontecimientos, autores y obras es menos arbitraria de lo que inicialmente pudiese parecer. Por otra parte, en torno a la “afinidad electiva” de Benjamin hacia Goethe, es de suma relevancia el volumen Benjamin, W., *Dos ensayos sobre Goethe*, Barcelona, Gedisa, 1996.

¹¹ Agamben, G., *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, pp. 141-142.

ensayo como contrapropuesta frente a ese mito disfrazado de feliz relato, es por ese motivo que lo pauta con lecturas sesgadas o propensiones indisimuladas que rompen en pedazos la “lógica” del proceso, pasa por alto fenómenos técnicos, obras o autores determinantes mientras subraya otros de carácter “secundario”, o establece asociaciones improbables que implican cruces entre décadas enteras. De acuerdo con el pensador alemán –señala Michael Jennings–,

“si el significado de la historia no reside en una gran estructura, si esa estructura es en efecto poco más que la ‘discontinuidad del tiempo histórico’, entonces el significado de la historia debe concentrarse en ciertos eventos individuales, aparentemente insignificantes y, de hecho, marginales.”¹²

A este convencimiento respondería, punto por punto, la articulación del texto; de hecho, cuesta imaginar una alternativa más radical a las historias al uso, a esas narraciones prolijas, lineales y compactas sin fisura alguna ni rastro aparente de la personalidad que las compuso.

4. Leer la historia: hacer historia

Crítica de la continuidad temporal, crítica de la causalidad histórica, crítica de la ideología del progreso. Si, al hilo de lo señalado hasta ahora, estas son las tareas que correspondería desempeñar al historiador, éste no puede en modo alguno ser un mero comparsa de las corrientes historiográficas dominantes, sino exactamente lo contrario: alguien que cumple un cometido *crítico*. Y ello en ambos sentidos del término, es decir, como agente activo capaz de someter su papel, su labor y sus frutos a un cuestionamiento constante, y como responsable de una necesidad perentoria, ineludible. Dado que “el continuum de la historia es el de los opresores”¹³, su afán ha de ser romper con esa literal “fuerza de la costumbre” e infringir sus leyes mediante el ejercicio de una actitud completamente antagónica. En efecto, tal y como anota Michael Löwy:

“En oposición a la visión evolucionista de la historia como acumulación de ‘conquistas’, como ‘progreso’ hacia una libertad, una racionalidad o una civilización cada vez más grandes, Benjamin la percibe ‘desde abajo’, desde el lado de los vencidos, como una serie de victorias de las clases dirigentes.”¹⁴

¹² Jennings, 1987, *op. cit.* (nota 3), p. 51.

¹³ Benjamin, W., *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Santiago de Chile, Arcis/Lom, 1996, p. 83.

¹⁴ Löwy, M., *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 69.

Es un lugar común: la historia es patrimonio de quien la escribe, luego “jamás se da un documento cultural sin que lo sea al mismo tiempo de barbarie”¹⁵, a saber, la cometida contra aquellos que no contaron para ella. A pesar de esto, y aunque resulte “más difícil honrar la memoria de los anónimos que la de los célebres”¹⁶, el autor alemán considera imprescindible subvertir los –malos– hábitos historiográficos y detenerse, en lo tocante a la fotografía, en aparentes anécdotas o espurios usos sociales, en caracteres anómalos o en ese ser anónimo que desde el recuadro de la imagen sostiene aún la mirada pese al transcurso del tiempo.

Esta atención por cuanto ha escapado hasta ahora a los ojos de la “gran historia” constituirá una de las particularidades de su estrategia, pues, si bien puede ser viable acometer desde hoy en adelante una historia basada en presupuestos críticos, ¿cómo construir una historia de lo ya pasado, si los únicos materiales para llevarla cabo son esos “documentos de barbarie”, esas imágenes que sí fueron realizadas y han podido llegar a nosotros, en este caso? ¿De qué modo describirla, cuando el despropósito ya se ha consumado? Benjamin resolverá esta aporía partiendo de una sólida premisa: no existe un cierre de la historia ni es posible hacer callar a las huellas, porque, pese a la acción devastadora de quienes la vienen escribiendo, responsables de determinar qué ha de perdurar y qué no, es consciente de la existencia de datos insospechados, de intersticios en los cuales sigue vibrando una verdad pretérita, y es obligación del historiador saber extraer de las imágenes calladas ese núcleo aún intacto¹⁷. Las huellas del pasado no son firmes y unívocas, como querían los positivistas, sino que esperan siempre una lectura nueva que les devuelva el pulso vital que las originó, ya que, según afirma Paul Ricoeur:

“como cualquier escritura, el documento de archivo está abierto a cualquiera que sabe leer; no existe, pues, destinatario asignado [...] Además, el documento que duerme en los archivos es no sólo mudo sino también huérfano; los testimonios que oculta se separaron de los autores que los ‘crearon’; están sujetos a los cuidados de quien tiene competencia para interrogarlos.”¹⁸

Sobre el historiador recae, por tanto, la responsabilidad de atender y prestar su voz a ese mensaje hasta ahora silenciado, evitando así su completa obliteración. La

¹⁵ Benjamin, 1973, *op. cit.* (nota 1), p. 101.

¹⁶ Benjamin, 1996, *op. cit.* (nota 13), p. 90.

¹⁷ En gran medida, esta valoración de una “verdad escondida” en las imágenes constituye en Benjamin una influencia de sesgo surrealista, filiación que se evidencia al incorporar a un texto tan selectivo como éste las fotografías de Eugéne Atget –ejemplos de un surrealismo *avant la lettre*, según el grupo parisino. En este sentido, cabe además no olvidar su ensayo de referencia «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea» (1929), recogido en Benjamin, W., *Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1971, pp. 41-63.

¹⁸ Ricoeur, P., *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta, 2003, pp. 221-222.

tarea no pasa ya por la reconstrucción narrativa de un pasado inerte y concluido para siempre, trufado de nombres y hechos memorables, sino que, como el ángel de sus célebres tesis “Sobre el concepto de historia”, quien acepte la apuesta ha de vencer con todas sus fuerzas la corriente huracanada del progreso, debe “detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado”¹⁹. Un cometido que, en el caso de la fotografía, se traduce en una recolección y análisis pormenorizado de cuanto quedó abandonado en los márgenes del discurso triunfante, de idéntica manera al coleccionista que reinscribe en un nuevo orden los objetos residuales del pasado²⁰. El historiador, sostiene, ha de consagrarse a desvelar lo mínimo, “a buscar en la fotografía la chispita minúscula de azar [...] a encontrar el lugar inaparente en el cual, en una determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya tiempo, anida hoy el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podremos descubrirlo”²¹. Sólo esa concentración diacrítica en el detalle puede interrumpir el ritmo sostenido del devenir, esa apariencia de compacta unidad que no es sino el equivalente historiográfico de un poder inflexible, siempre vencedor.

“Leer lo que nunca ha sido escrito”²²: he ahí, en definitiva, la consigna que ha de guiar a quien *hace* historia. Porque nadie más está facultado para realizar una aguda “lectura entre líneas”, que extraiga la carga significativa escondida en los restos, únicamente él “dispone de un revelador lo suficientemente potente como para captar la imagen en todos sus detalles”²³. Nuestro autor emplea esta metáfora del proceso de revelado fotográfico para expresar el funcionamiento general de la acción crítica, ese sacar a la luz del conocimiento lo nunca antes desvelado, como también, y quizá no por casualidad, también Freud recurrió a ella, en su texto iniciático “Nota sobre el concepto de inconsciente en psicoanálisis”, para ilustrar la

¹⁹ Benjamin, W., *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, Sur, 1967, p. 46.

²⁰ Al igual que el historiador crítico, el coleccionista se estaría rebelando sistemáticamente contra el imparable avance de la modernidad, acostumbrada a desestimar las trazas del pasado como simple etapas provisionales de un estado actual, considerado siempre más valioso que cualquier otro anterior. Benjamin dedicaría a esta cuestión un fascinante ensayo, «Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs» (1937), incluido en *Discursos interrumpidos I* (nota 1).

²¹ Benjamin, 1973, *op. cit.* (nota 1), p. 67. Ya en una de sus obras tempranas, Benjamin afirma que “la relación entre el trabajo microscópico y la magnitud del todo plástico e intelectual demuestra cómo el contenido de verdad se deja aprehender sólo mediante la absorción más minuciosa en los pormenores de un contenido fáctico” (Benjamin, W., *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, p. 11). En el contexto de la fotografía, esta focalización en el detalle es objeto de un pormenorizado análisis en Weigel, S. «Techne und Aisthesis photo- und kinematographischer Bilder. Die Geburt von Benjamins Theorie optischer Medien aus dem Detail» [en línea]. Düsseldorf, Internationale Walter Benjamin Gesellschaft, 2003 [ref. de 23 de septiembre de 2004]. Disponible en Web: http://www.iwbg.uni-duesseldorf.de/Aufsaeetze_Lang?langvar=5;typevar=d.

²² Benjamin, 1967, *op. cit.* (nota 19), p. 107.

²³ Benjamin, W., *Gesammelte Schriften, vol. I, tomo 3* (Tiedemann, R.; Schweppenhäuser, M., eds.), Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1972, p. 1238.

conversión en material consciente de los contenidos del inconsciente, esto es, de “lo nunca escrito”:

“Una analogía grosera pero bastante adecuada de la relación que suponemos entre la actividad consciente y la actividad inconsciente la brinda el campo de la fotografía ordinaria. El primer estadio de la fotografía es el negativo; toda imagen fotográfica tiene que pasar por el ‘proceso negativo’ y algunos de estos negativos que han podido superar el examen serán admitidos en el ‘proceso positivo’ que culmina en la imagen final.”²⁴

Toda lectura de la historia ajustada a la propuesta de Benjamin se comportaría de este mismo modo, esto es, como un proceso psicoanalítico de “positivado” por el cual, al trasladar los materiales históricos inconscientes u ocultos al plano de la conciencia, se estarían alumbrando retroactivamente aquellas áreas del pasado anuladas por los métodos positivistas. Tanto en uno como en otro caso, la transfiguración de lo *latente* en forma sensible tiene lugar mediante un procedimiento de cambio de estado que, en palabras de Sarah Kofman, “permite que lo *oscuro* se vuelva *claro*”²⁵, esto es, que se alcance al fin una ponderada valoración de la experiencia, ya sea ésta individual o colectiva, de índole estrictamente privada o de alcance histórico.

Dentro de la compleja trama del pensamiento benjaminiano, esta conexión casi directa entre la tarea historiográfica y los métodos psicoanalíticos no debe asombrar especialmente, habida cuenta de su desenvoltura para crear conexiones inusitadas al margen de cualquier disciplina académica, pero es necesario añadir que a toda ello le era conferido, además, el cariz teológico de un ejercicio de redención (*Entlösung*). “Redención o salvación –precisa Cuesta Abad– ante todo de un pasado reprimido u oprimido del que procedemos y del cual nosotros mismos debemos responder”²⁶, porque toda construcción sincera y consecuente de la historia lleva implícito un acto de justicia en lo que tiene de restitución hacia el papel de los “vencidos” por el discurso del progreso, ya se trate, en el caso concreto de «Pequeña historia de la fotografía», de una pretensión social malograda o de un mísero individuo retratado por Hill o Sander. Benjamin es muy explícito a este respecto en su citado «Sobre el concepto de historia», donde se hace evidente cómo esta idea entre política y teológica nace precisamente de su personal aleación de materialismo histórico –en tanto proyecto emancipatorio de las clases oprimidas– y mesianismo judío –en cuanto fe en la liberación final de los vencidos por la historia. Y es en las notas

²⁴ Freud, S., *Obras completas*, vol. XII, Buenos Aires, Amorrortu, 2001, pp. 275-276.

²⁵ Kofman, S., *Cámara oscura (de la ideología)*, Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1975, p. 52.

²⁶ Cuesta Abad, J. M., *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin*, Madrid, Abada, 2004, p. 30.

preparatorias a dicho ensayo donde Benjamin vincula ambas vertientes a través de un concepto fundamental, de índole fotográfica, al indicar que:

“El presente [del historiador] crea entre la escritura de la historia y la política una conexión idéntica al nexo teológico entre la rememoración y la redención. Ese presente se traduce en imágenes que podemos llamar dialécticas. Éstas representan la intervención salvadora de la humanidad.”²⁷

En torno a esta compleja y determinante noción de imagen dialéctica cabe centrarse a partir de ahora, pues en su seno se juega el destino último de la actividad crítica del historiador, su lectura activa de un pasado desdibujado o adormecido.

5. Teoría y práctica de la imagen dialéctica

De acuerdo con lo señalado hasta el momento, la “imagen revelada” sería el resultado de hacer al fin visible una preexistencia mediante una “micrología” o rescate de ciertos detalles que permanecían marginados tanto en el transcurso histórico como en las propias imágenes. Pero, como advierte Kofman, “pasar de la oscuridad a la luz no es reencontrar un sentido siempre latente, sino construir un sentido que nunca existió como tal”²⁸, y éste ha de crearse necesariamente desde ese presente al que acaba de referirse Benjamin. Se suele denominar “presentismo” a esta actitud del historiador, a este proyectar la mirada hacia un punto del pasado y vincularlo con el momento actual, a fin de iluminar y hacer hablar a los documentos, pero conviene sin embargo advertir que, a diferencia de esta cómoda contemplación del ayer y de sus productos, Benjamin establece un *desplazamiento inverso* de lo ya sido sobre el presente, sobre el momento clave del “tiempo-ahora” (*Jetztzeit*). En otras palabras: la imagen no es portadora por sí sola de su sentido, ni puede el historiador conferirle uno por capricho, sino que el sentido real de cada imagen nace de una colisión entre ella misma, que viaja *hacia nosotros* desde el pasado, y la mirada que la lee en la actualidad, pues “el índice histórico de las imágenes no sólo dice a qué tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que sólo en un tiempo determinado alcanzan legibilidad”²⁹. Y la imagen dialéctica es, precisamente, esa configuración de sentido que surge del encuentro entre la imagen física, palpable, pretérita, y aquella que, situado en la punta temporal del presente, propone o cree leer el historiador. Por este motivo anota Benjamin que “la imagen dialéctica es un relámpago esférico, que atraviesa el horizonte entero de lo pretérito”³⁰, porque cir-

²⁷ Benjamin, 1972, *op. cit.* (nota 23), p. 1248.

²⁸ Kofman, 1975, *op. cit.* (nota 25), pp. 53-54.

²⁹ Benjamin, W., *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 465.

³⁰ Benjamin, 1996, *op. cit.* (nota 13), p. 77.

cula constantemente de atrás hacia adelante y de adelante hacia atrás como si el espacio histórico existente entre la mirada que originó la imagen y ésta que hoy la recibe fuese propiamente una esfera y no una simple línea, como siempre la describen los positivistas y los ideólogos del progreso. La imagen dialéctica es, por consiguiente, un agente dinamizador que se enfrenta a una convención estática de la historia, una apuesta por la infinita virtualidad significativa de la imagen, sin imposiciones ni cierres. Es más, afirma Benjamin, “sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, no arcaicas”³¹, en la medida en que permanecen inconclusas, abiertas de par en par a cualquier nueva lectura, y dispuestas a comunicar sentido a perpetuidad.

En uno de los primeros textos dedicados a la cuestión, Peter Krumme advierte que “Benjamin había concebido su teoría de las imágenes dialécticas como dialéctica de la conciencia histórica”³², es decir, como un agente de alcance revolucionario. El propio Benjamin indica en una de sus cartas a Adorno que sólo ella “contiene las instancias, los puntos de irrupción del despertar”³³, la capacidad, en suma, de vivificar una sociedad adormecida. Cabe tener en cuenta que, a partir de sus trabajos en la prensa gráfica y de su viaje a la Unión Soviética –en cuyo aparato propagandístico la fotografía resultaba crucial–, Benjamin estaba persuadido de las inmensas posibilidades de la imagen para operar un cambio profundo del paradigma político-social, un convencimiento que guía gran parte de su ensayo sobre la obra de arte en la modernidad y que alumbraba también, aunque de forma menos explícita, «Pequeña historia de la fotografía». Si aquél se centraba en cómo la imagen multireproducida es capaz de expandir cualquier mensaje por la sociedad, cohesionándola, en éste se deja traslucir la dimensión revolucionaria del historiador, que puede activar las huellas dejadas por los “sin voz” con el fin de estimular la rebelión social contra un pasado injusto. Las imágenes dialécticas actuarían como instrumentos de esa concienciación, pues “dichas imágenes deberían proporcionar un conocimiento crítico de la modernidad al yuxtaponer, ‘estereoscópicamente’, imágenes de dos dimensiones temporales”³⁴, a saber, la de una voluntad de identidad –“querer perdurar” para la historia mediante la fotografía– y la de su frustrante resultado –“acabar siendo” simple anonimato o apenas un documento residual. Este contraste entre ansia e insatisfacción es el que mueve a Benjamin a desmenuzar los pormenores contenidos en cada imagen y someterlos a pública lectura, ya que,

³¹ Benjamin, 2005, *op. cit.* (nota 29), p. 465.

³² Krumme, P., «Zur Konzeption der dialektische Bilder», en *Text+Kritik*, 31/32 (1971), Munich, Richard Boorberg Verlag, 1971, p. 77.

³³ Adorno, Th. W.; Benjamin, W., *Correspondencia (1928-1940)*, Madrid, Trotta, 1998, p. 126.

³⁴ Buck-Morss, S., «Dream World of Mass Culture. Walter Benjamin’s Theory of Modernity and the Dialectics of Seeing», en Levin, D. M. (ed.), *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley/Londres, University of California Press, 1993, p. 312.

como afirma Ricoeur, la cuestión “es no sólo acoger, recibir una imagen del pasado; es también buscarla, ‘hacer’ algo” con ella”³⁵, y algo de enorme relevancia, teniendo en cuenta que el historiador “no sólo tiene la tarea de apoderarse de la tradición de los oprimidos, sino también de fundarla”³⁶ mediante ese método dialéctico.

Quizá el ejemplo paradigmático del mismo –en el contexto de ese ensayo– sea el análisis de la fotografía infantil de Kafka, de quien puede ofrecer una lectura bien ajustada por tratarse de uno de los integrantes de su particular parnaso. El rígido ademán que muestra el personaje en la imagen parece incompatible con el carácter que le atribuimos como escritor; el atuendo, elegido seguramente de entre lo mejor de su vestuario, resulta hoy risible; la escenografía que le rodea, de un ilusionismo majestuoso, es un fraude más bien patético... Benjamin detecta en definitiva la impropiedad de la imagen, su formulismo, el actuar como filtro para esa personalidad sometida a la acción de la cámara. Frente a esto evocará, una vez más, el *aura* candorosa de los orígenes del medio, pues “en su tristeza sin riberas es esta imagen un contraste respecto de las fotografías primeras, en la que los hombres no miraban el mundo, como nuestro muchachito, de manera tan desarraigada”, sino con plena soberanía y convencimiento³⁷. La evidencia de este *progresivo* enclaustramiento del individuo en un patrón fuertemente instituido encierra el mensaje de una historia constituida por clasificaciones, géneros y convenciones carentes de la más mínima consideración hacia el propio ser humano, un dramático olvido, en fin, de su papel en ella. Ése sería, precisamente, el objeto de la redención que plantea Benjamin, el cometido último de su proyecto intelectual: hacer del individuo un sujeto, un protagonista activo de su peripecia histórica –en consonancia con esa reivindicación de la personalidad crítica del propio historiador.

6. Conclusiones: hacia una dialéctica de la historia

Tal y como se avanzó al comienzo y se ha venido analizando en estas páginas, “Pequeña historia de la fotografía” sería el lugar donde Benjamin puso en práctica de manera más acabada su filosofía de la historia, quizá el núcleo esencial de su corpus intelectual. Si tomamos en cuenta además que, según él, “la historia se descompone en imágenes, no en historias”³⁸, se demuestra hasta qué punto debe el texto su forma a ciertas visiones sobre la materia que cabrá ahora, por último, compendiar.

En primer lugar, el singular tratamiento que Benjamin realiza de la historia del

³⁵ Ricoeur, 2003, *op. cit.* (nota 18), p. 81.

³⁶ Benjamin, 1996, *op. cit.* (nota 13), p. 97.

³⁷ Benjamin, 1973, *op. cit.* (nota 1), p. 72.

³⁸ Benjamin, 2005, *op. cit.* (nota 29), p. 467.

medio fotográfico permite asistir a una valoración *cualitativa* del tiempo –esto es, de *ciertas* obras puntuales o hechos concretos– totalmente enfrentada a la idea *cuantitativa* y acumulativa del historicismo al uso; es la alternativa “rapsódica” y dinámica a un relato “épico”, sustancialmente monocorde, de manera análoga al modo en que la poesía se contrapone al discurso narrativo. En sus manos, la construcción histórica pasa de consistir en un simple *devenir* de los acontecimientos a un *advenir* de los mismos: los fenómenos, las imágenes y sus eventuales autores no son “esperados”, no están determinados por un contexto previsible y lineal, sino que irrumpen aquí y allá como un fulgor súbito, convocados a discreción –pero en modo alguno al albur– por el autor.

En segundo lugar, y al hilo de lo anterior, el típico continuismo historicista cede en beneficio de lo fragmentario y de la discontinuidad, y su artificiosa homogeneidad se ve sustituida por el valor de la heterogeneidad, de la *diferencia*. Así, de manera implícita, Benjamin estaría trasladando a su práctica epistemológica una intención netamente política: contravenir la ideología que por esas fechas amenazaba el paradigma sociocultural europeo, el totalitarismo, cuyo antecedente intelectual inmediato situaba él en sistemas monolíticos y antihumanistas de pensamiento, como el positivismo. En palabras de Stéphane Mosès, de esa conciencia ética y política,

“nace un nuevo tipo de inteligibilidad histórica, basado no en un modelo *científico* del conocimiento destinado a descubrir las *leyes* de los procesos históricos, sino en un modelo *hermenéutico*, que tiende hacia la *interpretación* de los acontecimientos, es decir, a la ilustración de su *sentido*.”³⁹

Benjamin aplicó esa hermenéutica sobre todo tipo de huellas del pasado –la cita, la ruina, el recuerdo o la fotografía, como es el caso– mediante un contraste dialéctico entre la intención original que habría motivado su existencia y lo que de ellas nos ha entregado la historia, entre el “contenido de verdad” y el “contenido objetivo” (son expresiones del autor), o entre fondo y forma, si se quiere. De ese ejercicio crítico surgirían las imágenes dialécticas, las cuales, dentro del pensamiento de Benjamin, “no son objeto, sino medio y matriz de su concepción teórica”⁴⁰, esto es, no son ni las imágenes materiales de partida ni las imágenes mentales que suscita su lectura, sino el solapamiento vibrante y revulsivo de ambas –semejante al de un enfoque telemétrico. Sólo cuando las fotografías del pasado son captadas bajo esta nueva luz hermenéutica es posible *desvelar* ese “otro” pasado inconsciente o silenciado, y redimir así, siquiera simbólica y parcialmente, a quienes nunca contaron

³⁹ Mosès, S., *El ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Madrid, Cátedra/Universitat de València, 1997, p. 136.

⁴⁰ Weigel, S., *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*, Buenos Aires, Paidós, 1999, p. 14.

para ese mito del progreso. En su propia expresión, “la imagen dialéctica [...] es el fenómeno originario de la historia”⁴¹, su fundamento epistemológico, nada menos; de ahí la virtualidad transformadora que se le atribuye y el peso específico que adquiere en el conjunto del ideario benjaminiano.

⁴¹ Benjamin, 2005, *op. cit.* (nota 29), p. 476.