

Autora: Valentina Leal Román, Socióloga, Magister © en Filosofía, Universidad de Valparaíso. valentinalealr@gmail.com

Mesa temática: 47 | Catástrofe, memoria y justicia: revisitando las críticas benjaminianas de la historia, el progreso y la violencia.

Título: Memoria y fotografía en Walter Benjamin. Nociones para analizar el pasado

Resumen

En esta presentación pretendemos abordar la problemática de la memoria desde la óptica de Walter Benjamin, vinculada a la emergencia de la técnica y las implicancias del aparato fotográfico que vino a cambiar el trabajo con la historia. Ya que permitió un registro casi instantáneo de un momento dado y propició un nuevo tipo de archivo para su reflexión y verificación de los hechos, actuando como una suerte de memoria artificial.

Vincularemos los conceptos de memoria y fotografía ya que la imagen deviene pensable en una construcción de la memoria, las imágenes la producen, como dice Benjamin “El pasado sólo puede atraparse como una imagen”. Sin embargo, estas imágenes son fragmentos de sentido que emergen en la posterioridad, son anacrónicas, lo que requiere de una interrupción de una corriente de tiempo, hacer un silencio que no ha sido posible para interrumpir la palabra en aquella corriente de la historia. Relacionando estos conceptos, nos enfrentamos a la historia, que se presenta como un dilema ético. Finalizaremos aplicando algunas nociones y proponiendo como materiales para la reflexión fotografías del gremio Sindicato de Estibadores Marítimos de Valparaíso. ¿Qué se puede observar en el presente sobre una fotografía del pasado? ¿Qué nos permiten? ¿Cómo las analizamos? ¿Pueden ofrecer algo?

Introducción

En el contexto actual en la historia, en la filosofía y la sociología emerge como uno de los temas fundamentales el de la memoria, 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.

La expresión de Walter Benjamin “El pasado sólo puede atraparse como una imagen” nos permite relacionar el concepto de memoria, es decir, el proceso mediante el cual rememoramos, con la imagen. Sólo como una imagen podemos retomar el pasado, imágenes

de lugares, de situaciones, de nuestra infancia, etc. Por ello, la memoria se relaciona a la fotografía que también es una imagen de una situación más amplia de nuestra vida.

En esta presentación abordaremos los conceptos de memoria y de fotografía los trabajaremos separadamente para después relacionarlos y ponerlos al límite, intentando identificar cómo nos pueden aportar en nuestro trabajo con la historia, la nuestra o aquella que nos interese investigar.

La memoria

La reflexión de Benjamin en torno al recuerdo parte hacia finales de los años veinte en concordancia a su traducción de la obra de Marcel Proust al alemán de la obra “En busca del tiempo perdido”. En que se destacan las implicancias mentales de la experiencia pasada, impactando directamente en la concepción benjaminiana de la historia, (Schöttker, 2014)¹. Los textos de Benjamin en torno a la memoria se encuentran en un conjunto de textos fragmentados, donde identificamos diferentes perspectivas en torno a la reflexión de los acontecido. Necesitamos precisar que 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 remite más bien a la evocación voluntaria, al acto de buscar. Sin embargo, memoria más bien apela a lo que, simplemente esta grabado y emerge por sí solo. Remite a una técnica de registro, de escritura que nos permitirá facilitar la comprensión del aparato fotográfico. Creemos que este concepto representa mejor su postura.

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

A Benjamin le interesa posicionarse en el debate filosófico de lo que es la “verdadera” experiencia en la filosofía, que para él es diferente a una experiencia normalizada propia de un contexto de masas. Qué es lo auténtico, qué es lo verdadero, son temas que al autor le provocan interés, serán recurrentes en su obra y le dan la entrada para trabajar, por ejemplo, el tema de la memoria involuntaria como también el de la crítica literaria². Entre los autores que le permiten remitirse a la problemática de la memoria involuntaria se encuentran las lecturas

¹ Estos aspectos de la obra de Benjaminhan sido recientemente sistematizados en la obra Conceptos de Walter Benjamin, concepto “Recuerdo” (2014)

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.

de Bergson en relación al escrito “Materia y Memoria” del cual Benjamin recoge el aparecer del recuerdo, 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. De modo que lo que se explica en el aparato psíquico no son las percepciones mismas, sino acciones que pueden volver a representar el pasado e incluso logran enlazarse 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 p. 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.

Posterior a la revisión de Bergson, Benjamin tuvo como motivación esencial para desarrollar el tema de la memoria, su trabajo de traducción que realizó junto a Hessel en torno a la obra de Marcel Proust “En busca del tiempo perdido”, libro que como eje trabaja el tema del recuerdo en la experiencia personal del autor. Así, comienza un proceso articulación mayor de teorías para complementar esta perspectiva y armar un corpus en relación a la cuestión de la memoria involuntaria. Marcel Proust le brindará un complemento a la perspectiva Bergsoniana ya que en su texto Benjamin identifica una relectura de Bergson que modifica el concepto de *memoria pura* 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 -como reconocerá el autor- desde un *fluir involuntario*. Memoria involuntaria es entonces aquella que emerge de modo automático a diferencia de una memoria voluntaria, subordinada a la inteligencia, en que se tienen a disposición los recuerdos que están “a la mano” y, que no contienen nada de la experiencia pasada, de lo ya transcurrido. En este punto Benjamin cita 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 más allá de ella, es cosa del azar “si lo encontramos antes de morir, o no lo encontramos nunca”. Por eso Proust más que recordar y escribir su vida pasada, su ejercicio va removiendo un tejido infinito, que ya estaba antes grabado en su memoria, en un otro texto Benjamin 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 aquello con lo que se encuentra en esos microcosmos. Este es el juego mortal en el que se metió Proust” (crónica de Berlín, 1996)

Por lo tanto, para Benjamin (apartado II de Sobre algunos temas en Baudelaire) el verdadero recuerdo sólo se recupera por medio de la memoria involuntaria que es producto del azar.

En relación al punto anterior y a la experiencia de Proust, aquellos temas ínfimos de la memoria y que cada vez se hacen más fuertes, están más allá del recuerdo, es decir, inscritos en algún lugar. Hacen necesario para Benjamin que esta propuesta de memoria involuntaria sea complementada con el psicoanálisis y al problema de la impresión de las huellas en la conciencia y de esas imágenes grabadas más allá del recuerdo. En esa dirección, el autor destaca el texto de Freud “Más allá del principio del placer” (Benjamin, Sobre algunos temas en Baudelaire, apartado III, 2013). 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, Sobre Algunos Temas en Baudelaire, 2013)”. Por otro lado, la función de la conciencia no es asimilar la huella mnémica sino actuar 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 que actúa en el momento en que se genera un estímulo exterior y que determinará si se provocará una huella perdurable o un acostumbamiento.

2. Memoria involuntaria, memoria del presente y de fragmentos

Entonces hay algo que se enlaza a la memoria involuntaria y eso es el instante en que esta aparece, instante que sólo ocurre en un presente. Esto relaciona a la memoria a una acción que la atrae que se presenta en un contexto dado y que remite a la experiencia de lo vivido. El shock toca expresamente la fragilidad del hombre y es una interrupción que nos abre a algo desconocido, para encontrarnos 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 por 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, que aparece figurativamente en la “noche”, en los momentos del sueño, como recuerdos que logran sobrepasar la barrera del olvido, que nunca fueron parte de la conciencia y que son diferentes a los de la vigilia, en tanto estos recuerdos, al igual que el sueño, no son evocados, pero están presentes en la vida del sujeto y recuerdan la presencia de un yo enterrado.

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, *Desenterrar y recordar*, 1992). Sobre esta figura del excavador en una cita de Proust, Benjamin destaca “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” (2013, p. 408)

Por otro lado, esta visión de la memoria tiene relación a la concepción de la historia en Walter Benjamin. En las Tesis de la filosofía de la historia Benjamin dice: “La verdadera imagen del pasado se escabulle. El pasado sólo puede atraparse como una imagen que se enciende en el momento que puede ser reconocida y que nunca más se hace visible” (Benjamin, *Sobre el Concepto de Historia*, apartado V, 2012). Aparece más allá de la realidad imaginada o de aquello que se pretende apartar, dejando emerger una memoria involuntaria, en que se encuentran, como dirá Cruz “joyas de otra experiencia”. 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, aspectos que desde la lectura de Cruz, difícilmente pueden asumirse en estado de vigilia, sino más bien, están grabados en un inconsciente. Entonces, se podría decir que la historia, también operaría del mismo modo y en ella también puede haber shocks que quedarían presentes en las facultades miméticas de generaciones posteriores. La violencia es algo que está guardado en nuestra cultura, en algunos casos como trauma.

La memoria involuntaria, corresponde a una de 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 o, también se parece a lo que se hacía en el auge de los grandes museos, descontextualizar objetos de su valor cultural para armar un gran conglomerado de despojos de otros sitios, que harían emerger un cementerio de lo diverso. Lo que para Benjamin se representa en la figura de Eduard Fuchs, coleccionista del materialismo histórico, que en sus colecciones abre un espacio de posibilidad a lo nuevo, abarca “terrenos límite”. Lo que, para Benjamin se representa como el objetivo de la ciencia histórica:

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 hablar” (Cruz, 2007). Lo que con esto pretende Benjamin es generar un nuevo saber desde lo emergente, reconociendo, asimismo, la verdadera aparición del recuerdo, alejándose de la historia como recuerdo o 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”: una memoria como signo, pero también memoria como la traducción de una imagen.

3. Memoria y lugar, la experiencia de W. Benjamin

En algunos textos Benjamin existe una noción de Memoria vinculada a la ciudad. En un primer momento encontramos una perspectiva de corte autobiográfico, vinculando sus recuerdos personales y la ciudad de Berlín. Desde allí, es la ciudad y su configuración la que privilegia la emergencia de una memoria involuntaria, esto lo trabaja en los textos de su infancia compilados en *Una infancia en Berlín hacia el mil novecientos* (Benjamin, 2011).

Para Benjamin, 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: “¿no serán estos lugares las sombras que los padres de las viejas a las que yo visitaba cuando niño dejaron tras sí hace tanto tiempo?” (Benjamin, *Stelitzstrasse, esquina con Genthin*, 2011). 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” (*Paris Capital del Siglo XIX*, p. 50)

En “Noticia de una muerte” Benjamin presenta una elaboración más clara en relación a lo anterior, reflexiona en torno al *déjà vu*, vuelve a vincular 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, Noticia de una muerte, 2011)

A partir de este análisis podemos establecer algunas figuraciones más concretas en torno a la representación del pasado para el autor: imagen, eco, sombra, sonido, palpitación, caverna. Allí nos encontramos con una representación, como un reflejo, de algo que fue; eco de algo que se encuentra en la sombra; resonancia de un objeto que se encontraba escondido, o que estaba en la sombra, en un lugar de oscuridad donde no llega la luz, ni tampoco la lucidez. Sin embargo, que estaba grabado en la conciencia, impreso en algún lugar. Sombra, también podemos definirla como una “imagen oscura que proyecta un cuerpo opaco sobre una superficie cualquiera, interceptando los rayos directos de la luz”³, a partir de allí, 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. Benjamin respecto de los conceptos que utiliza no podría ser más consistente, existe una precisión en sus palabras acordes con la teoría que hemos intentado describir.

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 del adulto o dicho de otro modo, son reinterpretados en el presente en la adultez.

Entonces, en un segundo momento, esta teoría de los lugares de emergencia de la memoria se trasladan también al imaginar porque en la memoria involuntaria también está la creatividad, la ciudad que se reinterpreta, se transforma en el imaginario individual. El lugar aparte de ser 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. En el caso de la ciudad de Berlín se penetra en el inconciente benjaminiano e impactan en su imaginación, representando a la ciudad tal como ha sido olvidada, apareciendo como en

³ Wordreference.com

imágenes de sueños que tiene que ser como jeroglifos o pistas para acceder a un pasado olvidado (Buck-Morss, 2001).

La fotografía

Uno de los aparatos técnicos que vino a cambiar época, sin duda es la fotografía puesto que permitió un registro casi instantáneo de un momento de la vida que pudo lograr una cierta “fidelidad” a lo real por medio de la reproducción, por lo que su objeto se acerca mucho a la perfección. Junto con eso, pasa a dejar de lado el arduo trabajo del artista que retrataba imágenes o personas de modo realista. Tomar una fotografía fue un procedimiento demoroso, más aún antes, con los daguerrotipos, pero eso fue rápidamente progresando producto de la mecanización de la reproducción y la película en rollos y que permitieron una reproducción de un instante. En esa dirección, Simondon indica que el grado de perfección de una máquina es equivalente a su automatismo, lo que para Benjamin adquiere tiene que ver más bien con una especie valor mágico del aparato, que se relaciona con el azar y que la obra de arte no tiene.

En esa dirección, en la pequeña historia de la fotografía, Benjamin destaca que la obra de arte retratista, que predominaba antes de la fotografía, dejaba tras sí el testimonio del artista, en cuanto era una creación propia, que perdura por su autoría. No así la fotografía que es testimonio de aquello retratado “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, Sobre la Fotografía, 2013, pág. 24).

Hasta ahora lo que hemos dicho permite esbozar que la fotografía 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. 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 sino una reproducción, que bien nos explica Benjamin en la época de la reproductibilidad técnica. su registro de un instante queda grabado más allá de nuestra conciencia y su aparecer siempre tendrá que ver con el azar, con aquello que nosotros no elegimos recordar, sino que es leído en un instante.

La fotografía, como también otros medios técnicos, en vez de acercarnos a la realidad, nos aleja. 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 (Cadava, 2014). Asimismo, los objetos técnicos asemejan la verdad pero las imágenes no pertenecen al dominio de verdad, sino, son una especie de copia de ella, hecha a imagen y semejanza. Pueden asemejarse 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?” La Mummerehlen, (Benjamin, Sobre la Fotografía, 2013).

Con la fotografía, entonces, nos distanciamos con el objeto, éste queda fijado en su aspecto carnal pero es sólo una similitud: “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, en cada época se ha pretendido salvaguardar las apariencias ya sea momificando a los cuerpos como en la época egipcia o mediante un retrato en la época 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”. Este aspecto que no pudo ser efectiva sin la creación de la perspectiva, como admite el autor (2004).

Didi-Huberman (2014) da muy bien cuenta de este fenómeno al analizar algunas de las fotografías (cuatro trozos de película arrebatados al infierno) correspondientes a la memoria visual del holocausto. Estas fotografías fueron posibles a partir del 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 fotográfica y por eso un grupo de hombres⁴ 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

⁴ 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 prisioneros

esparcidos esperando para ser quemados. La fotografía también permite otra cosa: abrir el espacio de lo inimaginado, lo inimaginado del nazismo y el holocausto, la solución final de la borradura de las huellas. Didi-Huberman dirá que “siempre ante la imagen estamos ante el tiempo” (2011: 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 “El pasado sólo puede atraparse como una imagen que se enciende en el momento en que puede ser reconocida y que nunca más se hace visible” (Benjamin, Sobre el Concepto de Historia, 2012, ap. V) 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 vino a cambiar la historia.

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, por eso el problema de la fotografía surge cuando se la quiere considerar como verdad, como un acontecimiento ocurrido y que explica por sí misma el acontecimiento, apelando a un viejo problema de la antropología; al problema emico de la reproducción. Es por eso que el vínculo entre fotografía y filosofía se hace necesario para explicar al tipo de aparato que corresponde y que funciona en lógicas similares –y también diferentes- a la memoria.

Sin embargo, la fotografía como fragmento, como ese grano tan pequeño del instante puede cambiar nuestra percepción completamente. El campo artístico, “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” (Cadava, 2014). La fotografía, del mismo modo que otras producciones de la época moderna que interesaron a Benjamin, cambió 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, Sobre la Fotografía, nada que objetar al ilustrado, 2013) y así poder observar el detalle que se escapa al ojo, lo que el autor llamará el “inconsciente óptico”. Por ejemplo, la técnica reproductora permite apreciar detalles en el ámbito científico que no hubiesen sido posibles distinguir en cosa de segundos.

“mundos o imágenes que habitan en lo minúsculo, lo suficientemente ocultos o 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” (Benjamin, 2013, Sobre la Fotografía, pequeña historia de la Fotografía p.28)

En ese mismo sentido, también permite apreciar de un modo distinto el arte. Las fotografías en catálogos de arte o de arquitectura facilitan una nueva apropiación de las obras, lo que se presenta como un nuevo disfrute. Es de ese modo que en la fotografía emergen las posibilidades de una nueva creación que en este caso, emana de la naturaleza y del arte y permite una relación nueva con lo observado, las posibilidades de una lectura diferente de lo que veíamos antes. 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. Si bien la cámara es independiente del hombre ella expresa las peculiaridades de éste, como las de su nación (Benjamin, Sobre la Fotografía, carta de París, pintura y fotografía, 2013). Lo que emana de la fotografía o lo que eventualmente podría, es algo indeterminado, es difícil conocer de ante mano las potencialidades de una aparato sino hasta que sus implicancias aparecen.

La fotografía, comprendida como fragmento de sentido, o como dice el autor: conglomerado de despojos, 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. 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. 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 (Kracauer, 2008), o se seleccionan, y que tienen que ver con los significados asociados a las personas.

Lo anterior tiene que ver con el anacronismo de las imágenes es decir, con el momento de reflexión en su posteridad, lo que requiere de una interrupción de una corriente de tiempo, hacer un silencio que no ha sido posible o interrumpir la palabra en aquella corriente de la historia, tensionar la normalización para convocar lo abyecto. Puesto que el relato ha sido normalizada 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 pensadas como la destrucción de las tesis de la historia. (Carlos Ossa).

Consideraciones para reflexionar aplicando los conceptos: fotografías del gremio Sindicato de Estibadores Marítimos de Valparaíso

El trabajo que hemos venido trazando nos permite relacionar la memoria a la fotografía que si bien son conceptos desarrollados de manera separada por W. Benjamin viene a tener componentes en su estructura y que en lo general se relacionan a la propuesta general de generar un nuevo modo saber. Lo que con esto pretende Benjamin oponerse a la historia como ciencia, o la historia historicista. Considerando, en este caso a la memoria y la fotografía como jeroglifos por interpretar, es decir como signos, como formas de escritura que pueden ser leídas en una posteridad. Estos signos son el Flash de un momento y su aparición es como un eco, como una reproducción de aquello que se presentó. Estos signos se configuran como “instantes de verdad”, que ha sido fijados, uno en el aparato psíquico y el otro por la luz producto de un montaje colectivo, de oscuridad y olvido. Poco tienen que ver con el momento en que el objeto se grabaron, sino más bien con el momento en que emerge como una expansión de aquello que fue.

Sin embargo, ambos conceptos, formas escriturales presentan diferencias, la fotografía es una selección arbitraria, donde el filtro social es evidente. (Kracauer, 2008). Además, su técnica esconde tras sí la fantasmagoría, la subjetividad de capitalismo. Y si bien la fotografía, es una imagen también requiere la voz de otro, que la identifique,

Aunque ambos conceptos nos permiten dar una respuesta por la pregunta por el pasado, desde el ámbito del conocimiento social presenta también muchas diferencias a la hora de ser abordados. Las fotografías del Sindicato de estibadores fueron encontradas en el gremio, en bolsas, previamente a que fueran eliminadas. Corresponden al periodo de 1950 al 1975 aproximadamente, lo que nos permite situarnos ante una panorámica de la fotografía en la

época analógica, registraban los acontecimientos de valor social, cosa que posteriormente desaparecerá con la fotografía digital. Buscaban atesorar un fragmento de su experiencia en un momento dado: un momento de auge del desarrollo sindical. Los últimos 44 años de la historia de los estibadores hasta la privatización del los puerto el año 1981, y la posterior eliminación de la profesión de estiba ha quedado en el olvido, pertenece a esos fragmentos de la historia de los vencidos que la historiografía clásica nacional dejó de lado.

Estas fotografías emergen como valiosos torsos de la experiencia permitiéndonos observar otros ejes del desarrollo gremial. Cuando interrogamos a la fotografía sólo podemos percibir lo que aparece, un fragmento de una historia determinada, porque las personas, los referentes inmediatos, los individuos que estaban esas fotografías, ya no están en medio de nosotros ¿Qué pensaba el hombre de lentes que ríe? ¿qué celebraban en las cenas? ¿cuáles eran los temas que se debatían en las asambleas? etc. Son preguntas que no podemos responder.



Fuente: documento personal de la autora donado por el sindicato de estibadores marítimos de Valparaíso

Para el caso de las fotografías de estibadores éstas presentan una situación particular porque pertenecen a un gremio del cual tenemos ciertas informaciones que nos permiten interpretar o leer ciertas generalidades. En el gremio es posible observar participación masiva; existían ámbitos de distensión, como cenas, principalmente. Estas instancias de reunión eran importantes, las personas se arreglaban, se tomaban fotografías -cosa que como dijimos anteriormente no era tan usual en la época-. Por lo tanto allí vemos rastros de lo que fue el pasado gremial portuario en Chile y, de algún modo, nos permiten ampliar la panorámica del pasado conocido y nos muestra una complejidad del desarrollo de este gremio.

Y tal vez uno de los aspectos que predominó en este gremio fue el prestigio social.



Fuente: documento personal de la autora donado por el sindicato de estibadores marítimos de Valparaíso

En esa fotografía podemos observar la elegancia de la mesa: las copas, el mantel blanco, las servilletas; la elegancia de los trajes, los peinados; la abundancia: cada quien tenía su propia botella de vino. ¿Quién con esta fotografía podría remitir a la figura del obrero? Pocos. Los estibadores representaban a una elite obrera, con poder sobre su trabajo y sobre los gobiernos de turno por medio del uso de la huelga y los paros. La fotografía proyecta un status, en que se muestran sobrios, sentados con su dirigente en que parece que hacen uso de los beneficios de su trabajo. ¿No es acaso la fotografía la que tuvo la función para el gremio de estibadores de atesorar su experiencia gremial? ¿No es aquella la que representó en una imagen lo que ellos querían proyectar? Sin duda, la fotografía para el gremio de estibadores tuvo un rol, registrar una buena época de su experiencia gremial y aquí, podríamos tentar la respuesta que tuvo una función social de proyección de prestigio y status como gremio, demostrarles a los demás sus logros, sus posibilidades de realización, lo grandioso que fueron: dueños del trabajo, organizadores del trabajo; activos gremialmente: estudiosos, participantes etc. Que además tenían una vida más allá de la fuerza física en la cual existían instancias para compartir, como un grupo cohesionado. Su relación se proyectaba más allá de la simple relación laboral. Buscaban atesorar un fragmento de su experiencia que hoy nos muestra un retazo de la historia obrera. Lamentablemente ese deseo no duró lo suficiente, bastaron unos pocos años para que la realidad de su experiencia cambiara y unos tantos más para que las fotografías pasaran al olvido.

Bibliografía

Bazin, A. (2004). *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones RIALP, S.A.

Benjamin, W. (1992). Desenterrar y recordar. En W. Benjamin, *Cuadros de un pensamiento* (págs. 118-119). 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. (2013). Sobre Algunos Temas en Baudelaire. En W. Benjamin, *El París de Baudelaire* (M. Dimópulos, Trad.). Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Benjamin, W. (2013). *Sobre la Fotografía*. Valencia: Pre-Textos.

Benjamin, W. (2011). Stelitzstrasse, esquina con Genthin. En W. Benjamin, *Una infancia en Berlín hacia el mil novecientos* (págs. 22-24). Madrid: Abada.

Benjamin, W. (2011). *Una infancia en Berlín hacia el mil novecientos*. Madrid: Abada Editores.

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.

Cruz, M. (2007). *Cómo hacer cosas con recuerdos. Sobre la utilidad de la memoria y la conveniencia de rendir cuentas*. Buenos Aires: Katz Editores.

Didi-Huberman, G. (2014). *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós.

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.

Schöttker, D. (2014). Recordar. En M. Optiz, & E. Wizila, *Conceptos de Walter Benjamin* (pág. 1013). 1057: Las cuarenta.

Vollet, M. (2006). Imágenes - percepción y cine en Bergson y Delleuze. *Eidos* , 5, 70-93.

