



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Tres modelos de relación ensayística entre imagen y palabra: Walter Benjamin, Chris Marker y Juan Antonio Ramírez

Guillermo García¹

Resumen:

De entre las distintas propuestas ensayísticas de relación texto-imagen, tres se nos revelan de capital importancia. Para reflexionar sobre ellas, me propongo analizar tres ensayos icónico-verbales, tres formas de utilización de este diálogo, hoy clave para pensar las estrategias de expresión estética en un mundo basado en la potencialidad de la imagen. Primero, el libro *Le depays*, del cineasta francés **Chris Marker**, un ensayo donde texto e imagen funcionan independientemente pero iluminándose en paralelo, ambos con igual importancia. Segundo, el libro *Historia y crítica del arte: fallas (y fallos)*, del historiador del arte español **Juan Antonio Ramírez**, donde del texto se derivan imágenes que a su vez transforman ese texto, siguiendo una herencia surrealista. Tercero, la *Pequeña historia de la fotografía*, de **Walter Benjamin**, en donde de las imágenes se deriva un relato que a su vez transforma esas imágenes, y cuya lectura se revela especialmente pregnante a la luz de nociones como Denk-bild o inconsciente óptico. Lo ensayístico de estos tres ejemplos es por definición fragmentario y abierto, contrario al sistema, y por tanto esencialmente antidogmático y revolucionario. Esta reflexión iluminaría tres posibilidades abiertas para la escritura actual en campos como la historia del arte o el ensayo audiovisual.

¹ Universidad Autónoma de Madrid. Becario FPI del Ministerio de Ciencia e Innovación, España. Proyecto de Investigación “El sistema del arte en España, 1975-2005”. E-mail de contacto: natthig@yahoo.es



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Tres modelos de relación ensayística entre imagen y palabra: Walter Benjamin, Chris Marker y Juan Antonio Ramírez

INTRODUCCIÓN

Este artículo pretende iluminar tres posibilidades abiertas para la escritura de raíz icónico-verbal, de especial relevancia para los profesionales de disciplinas como la historia del arte o formatos como el ensayo audiovisual. Para reflexionar sobre ellas, me propongo analizar tres ensayos de campos distintos donde esta relación aparece muy meditada, tres formas de utilización de este diálogo hoy clave para pensar las estrategias de expresión estética en un mundo basado en la potencialidad de la imagen. Primero, la *Pequeña historia de la fotografía* (1931), del filósofo alemán Walter Benjamin, en donde de una serie de imágenes se deriva un relato que a su vez transforma esas imágenes. Segundo, el libro *Le Dépays* (1982), del cineasta, fotógrafo y artista multimedia francés Chris Marker, un foto-ensayo donde palabra e imagen funcionan independientemente pero iluminándose en paralelo, ambos con igual importancia. Tercero, el libro *Historia y crítica del arte: fallas (y fallos)* (1998), del historiador del arte español Juan Antonio Ramírez, donde del texto se derivan imágenes inesperadas que a su vez transforman ese texto, siguiendo una lógica más poética que meramente ilustrativa. En estas dos últimas obras puede apreciarse la influencia de las imágenes-pensamiento (*denkbilder*) de Benjamin, autor al que ambos conocen bien, y cuya configuración es utilizada por estos autores junto a otros modelos de diálogo icónico-verbal. Lo ensayístico de estos tres ejemplos, que tiene una relación no menor con el análisis surrealista de los espacios y polisemias entre imagen y palabra, es por definición fragmentario y abierto, contrario al sistema; es, por tanto, esencialmente antidogmático y revolucionario. Los tres tipos de “montaje” de palabra e imagen se oponen, siguiendo una metáfora cinematográfica, al “montaje invisible” de Hollywood, es decir, a la pretensión de que el flujo combinado de imágenes y palabras fluya de manera previsible, anestesiando en el espectador las facultades críticas. Por ello, precisamente, estos tres modos de hacer contribuyen a formar, por un lado, espectadores críticos, pero también creadores con un conocimiento más amplio de las posibilidades de relación entre ambos códigos, y ello parece hoy especialmente urgente, cuando una enorme parte de la población ha pasado de espectador pasivo a creador gracias a la



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

democratización de las herramientas de creación.

Este análisis desde luego no pretende agotar todos los tipos posibles de relación imagen-palabra sino tan sólo apuntar tres de sus posibilidades más interesantes a través de una lectura detenida de tres textos representativos. Y debería permitir además una reflexión ampliada: el diálogo icónico-verbal que se desprende de estos tres ensayos, que son menos ambiciosos y más breves que otras muchas obras más conocidas de estos autores, sería en realidad la clave profunda que iluminaría todo el trabajo de construcción de esas otras obras más representativas, en las que las claves de ese diálogo aparecen menos claras. En Benjamin, imágenes-pensamiento abstractas, que en este texto aparecen de forma concreta (las fotografías), están en la base de proyectos filosóficos más ambiciosos, como el de los Pasajes de París, o de los múltiples textos breves de *Calle de dirección única*; en Marker, la independencia con ecos entre palabra e imagen, de la que aquí revela detalles específicos de forma excepcional, podría ser clave para comprender sus trabajos audiovisuales mayores; Ramírez, por su parte, siempre defendió la centralidad del diálogo icónico-verbal como lo verdaderamente específico de la disciplina de historia del arte, y de esa mirada analítica y creativa del ensayo analizado podría desprenderse una forma enteramente original de relacionarse con las imágenes tradicionales de esta disciplina, que resultaría en análisis personales de gran interés en sus libros más importantes. Procedamos pues a esa lectura detenida de la imbricación entre imagen y palabra en los tres ensayos elegidos.

1. PEQUEÑA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA (1931), DE WALTER BENJAMIN

La *Pequeña historia de la Fotografía* fue publicada por Walter Benjamin en tres entregas del semanario alemán *Die literarische Welt*, en 1931; en ella, el filósofo berlinés condensaba en unas pocas imágenes representativas el brevísimo relato de un siglo de historia de la fotografía. En el contexto de este artículo, esta obra de Benjamin ejemplifica una de las fructíferas posibilidades de trabajo ensayístico con respecto al diálogo imagen-palabra: uno que partiría de la imagen como metáfora o concepto, como escenario de un juego de fuerzas que, al hilarse con los escenarios ofrecidos por otras



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

imágenes-concepto, daría lugar a un relato histórico escrito. El cual no será necesariamente cronológico, ni necesariamente causal, sino un relato organizado por zonas, por espacios determinados y contrapuestos a modo de imágenes dialécticas. A este modo de organización de los sucesos históricos se refiere al comparar el pasado a imágenes fotográficas que sólo el futuro permite descifrar en todos sus detalles, en uno de los paralipómenos de *Sobre el concepto de historia*:

“Si se quiere considerar la historia como un texto, entonces vale para ella lo que un autor reciente dice sobre los textos literarios: el pasado ha dejado de sí mismo imágenes comparables a aquéllas que la luz imprime sobre una placa fotosensible. Sólo el futuro posee reveladores suficientemente activos para revelar tales fotografías.”²

Benjamin lee las imágenes de un siglo de fotografía eligiendo unas pocas imágenes que funcionan como *denkbilder*; esto es, imágenes-pensamiento que actúan como signos que revelan contextos más amplios. Benjamin será el maestro de esta forma de pensamiento en imágenes, en el centro de las cuales está esa famosa imagen abstracta del flâneur de los Pasajes de París, donde el alemán buscó el subconsciente político, económico y social del París del siglo XIX. Usando este método construye, hilando muy pocas fotografías, esta vez concretas (aunque unas se muestren, otras incidan sobre una misma idea y otras no aparezcan), un relato incisivo de los desafíos y trampas de este novedoso medio de masas; y lo hace ignorando todos los criterios con que operan otras “historias de la fotografía”: el de genio y obra maestra, el de espectacularidad técnica, el de notoriedad del fotografiado, el de ilustración de movimientos estéticos.

Benjamin ensaya un relato transversal que destape los movimientos íntimos de fuerzas que trabajan en la utilización del dispositivo fotográfico; el objetivo es analizar las etapas de su funcionamiento social. Para esta búsqueda, el autor parte de una serie de conceptos que funcionan como activadores del análisis: conceptos como el de aura o inconsciente óptico, contraposiciones como la de fotografía creativa frente a fotografía constructiva o, en un texto posterior con el que revisita algunos de los temas de éste, la de valor de culto frente a valor de exposición. También al contrario de las “historias” al

² Benjamin, Walter, “Paralipomènes et variantes de “sur le concept d’histoire”: L’image dialectique”. En Benjamin, Walter, “Écrits français”, Gallimard, París, 1991, p.452. La traducción es mía.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

uso, Benjamin interroga a las fotografías desde un ensayismo que no teme la enunciación, como analizaré más tarde.

El berlinés comienza hablando del tiempo que ha sido necesario antes de poder tomar perspectiva sobre este dispositivo y reflexionar sobre él y sobre su significado histórico o filosófico, y comienza a recorrer la serie de imágenes, deshilando el texto que se deriva de ellas. Que éste es el orden de trabajo (de la imagen al relato) lo explicita el filósofo ya desde el principio del texto, al escribir: *“Nada es más fácil, sin embargo, que utilizar el encanto de las imágenes que tenemos a mano en las muy recientes y bellas publicaciones de fotografía antigua para hacer realmente calas en su esencia.”*³

Una primera fotografía le invita a reflexionar sobre la tensión que está en el origen del dispositivo, según lo entendieron los teóricos del siglo XIX: la contraposición entre fotografía y pintura [1]. Es una fotografía de una pescadora de Newhaven, tomada por el retratista inglés David Octavius Hill, y su fin exclusivo era servir de modelo para una pintura posterior; en último término, sin embargo, Hill será recordado por sus fotografías más que por sus pinturas. Para Benjamin este debate es más bien estéril, derivado en realidad del momento en que irrumpe la comercialización de la fotografía, y avanzando el texto reconocerá que le interesa mucho más su inversión: no interrogarse sobre la fotografía como arte, sino sobre el arte como fotografía, en relación a las fotografías de obras artísticas, que entre otras cosas revolucionaron los estudios de historia del arte. Sintomático de la cualidad ensayística plena y de la heterodoxia académica de Benjamin, que le impediría irremediablemente encajar en las estrecheces de la universidad, es la introducción *innecesaria* de los cuatro últimos versos de un poema de Stefan George, que añaden una explicación suplementaria, en otro nivel, a su análisis de la mirada de esa mujer anónima fotografiada por Hill: *“Y me pregunto: ¿cómo el adorno de esos cabellos y de esta mirada ha enmarcado a seres de antes?; ¿cómo esta boca besada aquí en la cual el deseo se enreda locamente tal un humo sin llama?”*⁴

³ Benjamin, Walter, “Pequeña historia de la fotografía”, trad. José Muñoz Millanes. En “Sobre la fotografía”, Pre-textos, Valencia, 2008, p.21

⁴ Ibid., p.26



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Una segunda fotografía, también perteneciente a los inicios del medio, muestra a Karl Dautheney y su esposa [2]. En ella ve Benjamin un destello de algo imprescindible para acercarse a la configuración técnica del dispositivo, y que por tanto debe resaltarse en un análisis de su historia: la noción de inconsciente óptico, que defiende que la naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla al ojo. Este análisis se desprende, por un lado, de la mirada perdida de la esposa de Dautheney, que poco después se quitará la vida, y por otro, de las distorsiones técnicas que permiten a la fotografía llegar allí donde el ojo no llega; por ejemplo: las ampliaciones de fragmentos de plantas realizadas por Karl Blossfeldt, de quien Benjamin había reseñado ya un libro en 1928.

La escisión entre dos primeras grandes etapas del medio fotográfico aparece decidida por el concepto de aura: las fotografías de la primera etapa, correspondiente a la primera década posterior al descubrimiento, poseen para Benjamin aura; las de la segunda década, no. La diferencia la marca el tránsito entre dos factores, uno comercial, otro técnico: la industrialización y comercialización, de una parte, y la reducción del tiempo de exposición, de otro. Benjamin entiende que hay un paso decisivo entre las fotografías de una y otra etapa al contraponer las miradas de las fotografías citadas y las posteriores, especialmente en lo que se refiere a los retratos de estudio. El factor técnico lo extrae de otra foto de Hill y Adamson realizada en un cementerio de Edimburgo: la potencia de estas primeras fotografías está, dice Benjamin, en que al ser necesario más tiempo de exposición, los modelos debían vivir en el interior del instante, no fuera de él, como sucede en la instantánea. El factor comercial, por su parte, deriva de contraponer todas las imágenes citadas a una de Kafka niño tomada en el estudio [3], que no se muestra, pero que abrirá su texto inacabado sobre el autor de *El proceso*⁵: “*En su tristeza sin riberas esta imagen ofrece un contraste con aquellas primeras fotografías en las que los hombres todavía no miraban el mundo con tanto desarraigo y abandono como aquí el muchacho. Estaban rodeados de un aura.*”⁶ De esta posterior tendencia al retrato comercial de estudio, destinado al álbum familiar y recargado con columnas, cortinajes y vestuario humillantes, Benjamin habla en primera persona, aunque

⁵ La fotografía está en Benjamin, Walter, “Una imagen infantil”, trad. José Muñoz Millanes. En “Sobre la fotografía”, Pre-textos, Valencia, 2008, p. 60

⁶ Benjamin, Walter, “Pequeña historia de la fotografía”, ed.cit, p.36



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

reflexiona sobre ello a partir de esa fotografía de Kafka. El concepto de aura, del que desarrollará sus implicaciones años después, lo define así: *“Una trama muy especial de espacio y tiempo: la irrepitible aparición de una lejanía, por cerca que pueda encontrarse.”*⁷ Las imágenes han perdido el aura con la mercantilización, y se busca un aura impostada y falsa, recargando la escena, ahogando al ser humano en su interior.

Ante ello, Benjamin descubre en las imágenes inquietantes de Eugène Atget la redención de la fotografía: para recuperar su potencial perdido de captación de la realidad, ésta tuvo que vaciarse de lo accesorio, y sus escenarios tuvieron que mostrarse desnudos y despojados de figuras humanas [5]. Con ello se lograba *“desinfectar la sofocante atmósfera extendida por el convencionalismo de los retratos fotográficos”*⁸ y finalmente, separar objeto y aura. Completará la idea en su texto más famoso, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, añadiendo las nociones de valor de culto y valor de exposición:

*“al hacer desaparecer los rostros de antepasados (último refugio del aura) de la fotografía, ésta hace finalmente prevalecer el valor de exposición sobre el valor de culto: “cuando el hombre desaparece de la fotografía es cuando el valor de exposición aventaja ya por primera vez al valor de culto”*⁹

Atget anuncia entonces la fotografía surrealista:

*“A partir de estos logros la fotografía surrealista prepara un saludable extrañamiento del entorno para el hombre. A la mirada políticamente educada le deja libre un campo donde todo lo íntimo desaparece en favor de la iluminación del detalle.”*¹⁰

⁷ Benjamin, Walter, “Pequeña historia de la fotografía”, ed.cit, p.40

⁸ Ibid, p.40

⁹ Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (tercera redacción)”, trad. Alfredo Brotons Muñoz. En: Obras completas, libro I. Vol. 2. Abada, Madrid, 2008, p.62

¹⁰ Benjamin, Walter, “Pequeña historia de la fotografía”, ed.cit, p.42



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Sólo tras ello, August Sander y el cine ruso podrán reinventar el retrato, que ya no será tal, y realojar la figura humana, que siempre será connatural a la fotografía: *“para la fotografía la renuncia a lo humano es la más irrealizable de todas. Y a quien no lo sabía las mejores películas rusas le han enseñado que el medio ambiente y el paisaje sólo se abren a los fotógrafos que son capaces de captarlos en la apariencia inexpresable que cobran en un rostro”*¹¹ Introduce entonces Benjamin la oposición entre fotografía creativa y constructiva, condenando la primera en favor de la segunda (*“En la fotografía, lo creativo es su sumisión a la moda”*¹²) y diciendo, con Brecht, que *“una simple réplica de la realidad nos dice sobre la realidad menos que nunca”*¹³, por lo que se hace necesario construir artificialmente, y ése es el mérito tanto del cine ruso como de la fotografía surrealista, que bebe de lo descubierto por Atget. Consecuencia lógica de esta postura será la bienvenida de Benjamin a los pies de foto, elemento clave en el anclaje de las fotografías como construcción: *“La cámara se empequeñece cada vez más, cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo shock deja en suspenso el mecanismo asociativo del espectador. En este momento tiene que intervenir el pie que acompaña a la imagen, leyenda que incorpora la fotografía a la literaturización de todas las condiciones vitales y sin la que cualquier construcción fotográfica se quedaría en mera aproximación.”*¹⁴ Sobre ello insistirá en una de sus *Cartas de París*, al reprochar a los surrealistas no haber comprendido su importancia crítica¹⁵. Preguntándose, finalmente, si este elemento no se hará inseparable de la imagen fotográfica, tan esencial como ella para evitar esos analfabetos del futuro que profetizaba Moholy-Nagy¹⁶, cierra este relato transversal, rememorando la distancia recorrida desde los primeros daguerrotipos, de pronto tan lejanos.

¹¹ Benjamin, Walter, “Pequeña historia de la fotografía”, ed.cit, p.44

¹² Ibid, p.50

¹³ Ibid, p.50

¹⁴ Ibid, p.52

¹⁵ Benjamin, Walter, “Carta de París”, trad. José Muñoz Millanes. Sobre la fotografía. Pre-textos, Valencia, 2008, p.83

¹⁶ “No el que ignore la escritura sino el que ignore la fotografía será el analfabeto del futuro”. En Benjamin, Walter, “Pequeña historia de la fotografía”, ed.cit, p.53



2. *LE DÉPAYS* (1982), DE CHRIS MARKER

Le Dépays es un foto-ensayo de Chris Marker sobre Tokio, publicado como libro por la editorial Herscher de París en 1982. Forma pareja con el ensayo audiovisual *Sans Soleil*, terminado el mismo año por Marker y presentado en Berlín en febrero del año siguiente. Lejos de solaparse, aun compartiendo bastantes temas e imágenes, ambas obras funcionan de manera complementaria, ampliando cada una nuestro conocimiento de la otra por medio de ramificaciones, de desarrollos alternos, de imágenes cruzadas. Además, algunas de las reflexiones que Marker escribió en *Le Dépays* arrojan una luz clave sobre su manera de trabajar en general, y ello es especialmente precioso en un autor siempre reticente a cualquier explicación sobre su obra. Este foto-ensayo de apariencia íntima, modesta, resulta crucial para comprender, por ejemplo, el uso ensayístico del constante desdoblamiento del autor, matizaciones sobre su apología de la banalidad, o el significado que concede a los espacios de sugerencia poética entre palabra e imagen, que serán su sello magistral en las obras audiovisuales. Por otro lado, no menor, *Le Dépays* muestra de una forma más accesible y abierta al cineasta escondido tras la imponente arquitectura de *Sans Soleil*, ese grandioso juego de máscaras cuyo escenario es todo el espacio y el tiempo humanos, y lo hace en el mismo momento en que está siendo creado el film, hoy reconocido como el ensayo audiovisual más influyente de la historia¹⁷.

En la primera página del libro, leemos la siguiente “advertencia al lector”, escrita por el propio Marker:

“El texto no comenta las imágenes más de lo que las imágenes comentan el texto. Son dos series de secuencias que evidentemente se acaban cruzando y se hacen guiños, pero para las que sería inútilmente tedioso intentar una

¹⁷ Entre muchos otros autores, Antonio Weinrichter lo ha definido como el “modelo por el que pasa la noción moderna de cine ensayo”, en Weinrichter, Antonio (ed.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine ensayo*. Gobierno de Navarra, 2007, p.42



confrontación. Tomémoslas, pues, en su desorden, simplicidad y desdoblamiento, como conviene tomar todas las cosas en Japón.”¹⁸

El autor, que en la segunda página defenderá la idea de que *“Inventar el Japón es un medio como cualquier otro de conocerlo”*, sostiene por tanto que hay una determinada coherencia interna entre tema y forma, entre ese Japón que se resiste a ser aprehendido por Occidente y la unión más sugerente que sistemática entre texto escrito e imágenes que propone el libro. La obra, sin numeración de páginas, se inscribe en la colección *“FORMAT/photo”* de la editorial Herscher, que proclama lo siguiente, directamente relacionado con nuestro tema:

“Alejándose voluntariamente de la concepción tradicional de los álbumes de fotografía, la colección “FORMAT/photo” adopta una forma nueva para atender un doble objetivo: asociar estrechamente las fotografías y los autores para crear una unidad texto-imagen indisociable; hacer estos trabajos accesibles a un público amplio, sin por ello sacrificar su calidad. Ecléctica por la selección de sus temas y autores –novelistas, filósofos, historiadores o, en algunos casos, los propios fotógrafos– esta colección abre un nuevo campo de búsqueda.”¹⁹

Le Dépayés se estructura en base a tres capítulos que alternan el texto de la narración con tres series de fotografías tomadas en Tokio, las cuales dialogan con el capítulo precedente o anuncian el que sigue. Marker llevaba años preguntándose sobre el montaje de imágenes y textos para un formato de libro, y sus respuestas, en *Coréennes* (1959), *Commentaires I* (1961) y *II* (1967) o la colección de guías de viaje *Petite Planète*, de las que fue editor, se contaban entre algunas de las experiencias más importantes jamás realizadas en este ámbito; sobre el último ejemplo, comenta Catherine Lupton: *“El aspecto más innovador de las guías Petite Planète era su espléndido uso de las ilustraciones, que eran colocadas no sólo como soporte del texto sino en disposiciones dinámicas que establecieron una relación visual y cognitiva sin*

¹⁸ Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones son mías.

¹⁹ Texto de la solapa trasera del libro. Junto a esta colección, se propuso una colección paralela dedicada específicamente al arte: *“FORMAT/art”*.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

precedentes entre texto e imagen.”²⁰ Antes de *Le Dépays*, Marker había ensayado ya todos los formatos por separado: la novela sin imágenes (*Le coeur net*, 1949), la fotografía para textos de otros escritores (*La Renfermée-La Corse*, 1981; fotos de mayo del sesenta y ocho), los textos para películas de otros cineastas (*Toute la mémoire du monde*, Resnais, 1956), el foto-ensayo en forma de libro (*Coréenes*, 1958), la foto-novela en forma de cortometraje filmado (*La Jetée*, 1962), y por supuesto el ensayo audiovisual. En todos esos formatos se pregunta Marker sobre la relación entre imagen y palabra, y encuentra diferentes soluciones creativas, siempre partiendo de una determinada capacidad del texto para encender las imágenes, para encontrar en ellas una chispa oculta que las transforma irremediamente, de un modo para el que sólo él parece tener la clave. Así lo entendió André Bazin en 1958, al interrogarse sobre su *Lettre de Sibérie* en un célebre artículo para *France-Observateur*; de su análisis se concluye su sorpresa ante la originalidad de la unión palabra-imagen en la película, que saluda como algo nunca antes visto, y que enlaza perfectamente con la advertencia al lector, comentada más atrás, que Marker coloca al inicio de *Le Dépays*:

*“Chris Marker aporta en sus Films una concepción completamente nueva del montaje, que yo llamaría horizontal, en oposición al montaje tradicional que se realiza a lo largo de la película, centrado en la relación entre los planos. En el caso de Marker, la imagen no remite a lo que la precede o la sigue, sino que en cierta forma se relaciona lateralmente con lo que se dice.”*²¹

Marker acomete esta obra desde su experiencia como cineasta viajero, que permea todo el libro. Vemos reaparecer toda la primera etapa de Marker, la de la década 1956-1966, cuando se lanzó en busca de países en plena efervescencia política, cuando vio en Pekín (*Dimanche à Peking*, 1956), Siberia (*Lettre de Sibérie*, 1957), Israel (*Description d'un combat*, 1960) o Cuba (*Cuba sí*, 1962) a pueblos tomando las riendas de sus destinos,

²⁰ Lupton, Catherine, “Chris Marker, Memories of the future”. Reaktion Books, London, 2005, p.44

²¹ Bazin, André, “Lettre de Sibérie”, (sin indicación de traductor), en VVAA, “Chris Marker: Retorno a la inmemoria del cineasta”, Ediciones de la mirada, Valencia, 2000, p.36



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

construyendo su futuro entusiasmados.²² En Japón buscó un país que superaba el trauma de la Segunda Guerra Mundial, al filmar *Le mystère Koumiko* (1965), y quedó fascinado por sus feroces contradicciones, sus heridas mal cerradas, peor ocultadas. Ya nunca dejaría de volver para interrogar sus rostros y signos, en *Sans Soleil* (1982), en *A.K. (making of del Ran* de Kurosawa, 1985), en *Level 5* (1995). Para todas las películas de su primera etapa, Marker desarrolló un estilo personal donde la reminiscencia de la literatura de viajes de su infancia (desde Julio Verne a La Famille Fenouillard) se fundía con el ensayo (de Montaigne a Barthes, pasando por Proust) y con la herencia del Surrealismo, íntimamente ligado al documental francés²³. Todo ello lo vemos resurgir en *Le Dépays*, tras la década militante en torno a mayo del sesenta y ocho: se habla de Japón como de un país imaginario poblado por los mitos de la infancia, cuando Marker leía a Flash Gordon e imaginaba utopías de avenidas sobreelevadas con tráfico incesante; vemos imágenes de filiación surrealista, como aquella del Señor Akao gritando proclamas ultraderechistas, sin saber que una de sus banderas revela por azar unas piernas desnudas de mujer justo detrás de él, transformando la imagen por completo [6]. Y de forma excepcional, leemos una justificación de su uso ensayístico de la segunda persona (el “tuteo novelesco”): quiere establecer una distancia entre quien ha tomado esas fotos entre septiembre de 1979 y enero de 1981, y quien escribe en París en febrero de 1982. Escribe, parafraseando y a la vez respondiendo y completando a Montaigne: “*Cambiamos, no somos nunca el mismo, habría que tutearse toda la vida. Pero sé que, si vuelvo mañana a Japón, allí encontraré al otro, allí seré el otro.*” Más tarde, con motivo de su film *Level Five*, justificará una vez más el uso de la subjetividad pensante, citando de nuevo a Montaigne y negando toda arrogancia a esta forma de escritura: “*Me expreso con lo que tengo. Al contrario de lo que muchas veces se oye, en el cine, la primera persona es más bien una señal de humildad: «Todo lo que puedo ofrecerles, soy yo»*”. En 1966, el film ensayo *Si j’avais quatre dromadaires* cierra esta etapa, proponiendo una nueva forma de diálogo imagen-palabra, al montar una

²² Cuatro décadas más tarde, Marker escribía para una reedición de su otro foto-ensayo, “Coréenes”, sobre lo que le movió a ir todos esos países: “¿Qué fuimos a buscar en los cincuenta-sesenta en Corea, China, y después en Cuba? Ante todo –y esto es muy a menudo olvidado hoy, con todo el rompecabezas sobre ese incierto concepto de “ideologías”– una ruptura con el modelo soviético.” Texto disponible online: <http://www.markertext.com/coreenes.htm#coda,%201997>

²³ Lupton, op.cit, p.48



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

conversación a tres voces sobre una serie de fotografías estáticas tomadas por Marker alrededor del mundo.

En el primer capítulo de *Le Dépayés*, Marker se centra en la atención a los gatos en Tokio. El autor, devoto confeso de este animal, da rienda suelta a su pasión como en ningún otro lugar de su prolífica obra. Habla de templos dedicados a los gatos (Ji Cho In), de restaurantes donde se puede comer entre gatos en libertad, de tiendas donde comprar productos relacionados con ellos (Nekomaya), o de rayuelas para gatos dibujadas por las niñas de Tokyo. También se extiende sobre el significado del ideograma para gato en japonés, desmenuzándolo trazo a trazo: “*En Japón, el gato es un animal que corre en un campo de arroz*”. El compositor Toru Takemitsu le confirma en un “*petit bar de Shinjuku*” (sin duda el bar La Jetée de Tokio, nombrado en honor a su film de 1962), que los japoneses tienen una relación especial con los gatos. Todo este aparente *divertimento* se inscribe dentro de una intención abierta, constante en todo Marker, de reajustar el punto de mira tradicional, de ignorar a quienes suelen centrar los relatos (jefes de estado, reyes) y mostrar a quienes nunca tuvieron voz pública: serán los obreros en su etapa militante (1967-77), los desplazados en el conflicto de Kosovo en los noventa, aquí los gatos y otros animales fetiche del autor; ya al inicio de *Le mystère Koumiko*, le oímos decir al presentar a la protagonista: “*ella sabe que nunca hará historia, pero es historia; como usted, como yo, como Mao Tse-Tung, el papa y el mapache*”²⁴. En definitiva, una apología política de la supuesta banalidad, que será especialmente clave en *Sans Soleil*, en conexión con “El libro de la almohada” de Sei Shonagon, y que también puede relacionarse con la cita a la entrada de la instalación de Marker “*Owls at Noon Prelude: The Hollow Men*”, donde pone esta idea en relación con Walter Benjamin:

“Es más o menos el proyecto que alimentó Benjamin en Los Pasajes: aplicarse a los detalles, a las pequeñas cosas despreciadas por historiadores y sociólogos. Es de esta materia prima, la pequeña moneda de

²⁴ Marker, Chris, “Le mystère Koumiko”, en Marker, Chris, “Commentaires II”, Ed. Seuil, París, 1967, p.11



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

la Historia, de la que trato de extraer un viaje subjetivo a través del siglo XX".²⁵

Lo hace explícito en dos momentos del capítulo uno del libro: primero, al escribir "*Otros beben esta noche por la muerte de los reyes, de los imperios. Nosotros, en Shinjuku, bebemos por la muerte de los gatos y lechuzas.*"; segundo, al decir, en contra de la presencia terrible del vicepresidente de la secta del Reiyukai Shakaden, que la sonrisa del gato visto un momento antes sobre los tejados de las tiendas de Shinjuku "*le ha parecido encarnar todos los contrapoderes del mundo*". Cierra el capítulo, que se estructura temporalmente como un fragmento de tiempo entre el alba y el mediodía, una reflexión poética sobre el gato como ser conector entre distintos momentos del tiempo, entroncando directamente con uno de los temas principales de *Sans Soleil*. Una primera serie de fotografías, justo a continuación, confirman el protagonismo de los gatos, y ponen rostro a algunos de los personajes, humanos o animales, del texto: el "gato que saluda" del templo Ji Cho In, los gatos en el tejado frente a su hotel, el Señor Akao con su megáfono, el gato de orejas levantadas sobre el tejado de las tiendas de Shinjuku, o el vicepresidente de la secta del Reiyukai Shakaden (ambos enfrentados en dos páginas contiguas, al igual que combina motivos formales entre fotos de páginas contiguas) [7 y 8]. Muchas de las fotografías son instantáneas de Tokio sin referencias previas explícitas, y otras, de durmientes en el metro, anuncian el capítulo siguiente.

En el segundo capítulo, Marker se centra en la espiritualidad japonesa. Llega a ello tras el relato de su experiencia en los trenes y metros de Tokio, donde encuentra tan fascinantes los rostros dormidos como exagerada la hospitalidad japonesa. Se detiene entonces en el concepto de *hyoshi*, la armonía o integración de las cadencias, y se pregunta si finalmente la civilización materialista japonesa está quizá obsesionada por el espíritu de la misma manera que la cristiana lo estuvo por la carne. Habla de un Japón escondido dentro de otro, dice no creerse el Japón americanizado que contempla. La serie de imágenes que sigue, empieza por una lectura que parece corresponder a la foto

²⁵ Benavente Fran, "Algunas notas sobre el cine de Chris Marker", 2007. Texto digital incluido en el CD-ROM del cofre editado por Intermedio. Disponible online: http://www.intermedio.net/web/pdf/marker/BIOGRAFIA_MARKER.pdf



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

en la página contigua [9]: llama a una mujer dormida “la Darelitta” y se extiende sobre sus pensamientos al observarla durante una hora, dormida en un vagón. Entonces dice que no busquemos la foto de esa mujer: publicarla sería traicionarla, en un guiño a *La cámara lúcida* de Roland Barthes, donde se nos oculta por la misma razón la foto materna de la que habla apasionadamente el libro. Las fotos de esta segunda serie se centran en las dos caras de Japón, en busca de esos reversos confundidos: figurantes con cámaras de fotos en un film de Imamura sobre el período Edo habitan a la vez uno y otro lado, una y otra época, igual que los takenoko, que quizá remitan a un posible futuro alucinado del país. La foto de la actriz dormida y vestida de época da una nueva dimensión a la caza de durmientes en el metro con que comenzó el capítulo.

La tercera parte medita sobre la noción de la violencia que tienen los japoneses. Marker relaciona la justificación de su desdoblamiento ensayístico con las historias niponas de dobles: el príncipe y el mendigo, el hombre transformado en caballo, el gato transformado en mujer. Aquí se detiene largo rato a reflexionar sobre la historia de ésta última, la Bake-neko, y sobre las fórmulas de sublimación simbólica de la violencia que han desarrollado los japoneses. Sobre ello, sobre la obsesión por el bondage y la tortura que inunda los kioscos de Tokio, ya interrogó a Koumiko en su película de 1965; y sobre ello se extenderá en *Sans Soleil*, al comentar que la escisión primordial de la sociedad japonesa es aquella que separa al hombre de la mujer; ante tal brecha, sólo encuentra imágenes de violencia o melancolía, que proclaman la imposibilidad de la comunicación. Ello se traduce en la secuencia de fotografías que sigue de diversas maneras, siempre de enorme sugerencia: tras una mujer con un paraguas vemos un cartel con explosiones de aviones kamikazes [9]; dos parejas aparecen perdidas en el interior de escenarios que las aplastan (una fuente surrealista, una arquitectura desmesurada), los manifestantes de Narita gritan violentas consignas que no serán escuchadas. Marker cierra el texto reuniendo los temas principales de los tres capítulos: gatos, espíritus, violencia. Habla sobre dos terremotos, y ello le hace pensar en la precariedad de todas las cosas (desarrollará la idea en *Sans Soleil*: “*la poesía nace de la inseguridad: judíos errantes, japoneses temblantes*”²⁶), y piensa cómo lo vivirán los animales (los cuervos, en este caso). Visita un cementerio de gatos junto a uno humano

²⁶ Marker, Chris, “Sans Soleil”, en *Trafic 6*, París, 1993, p.83



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

en Go To Ku Ji. Visita la tumba de los Ronin, los cuarenta y siete samuráis suicidados para restablecer el orden, más o menos como la Bake-neko. Y ocurre un instante de armonía metafísica, de la que sólo se ha atrevido a esbozar una intuición irracional (pero firme): descubre que son tres personas ante la tumba de los cuarenta y siete Ronin, y el reloj marca las 3:47. El último párrafo recorre visualmente su Japón inventado, que luego irá contestando poéticamente la última serie de fotos, una a una, de las formas más imprevisibles: la maraña de bicis, la fuente con bustos de mujeres en relieve y en hueco, los jugadores de béisbol junto a la jaula de un elefante, el escritor que no recibirá una respuesta de Alain Delon, y, por fin, la última foto, la imagen-concepto del arquero japonés, al modo de Benjamin, como aquella célebre de la niña al final de *Description d'un combat*, metáfora del estado de Israel²⁷: en el tiro con arco, como en la vida, “*lo importante no es el objetivo de la flecha, sino la cortesía hacia el arco*” [10].

Después de ese año clave de 1982, Marker comenzará a explorar progresivamente los territorios del multimedia; allí ensayará nuevas relaciones más complejas entre imagen y texto, con instalaciones como *Zapping Zone* (1990)²⁸, hasta el momento de la presentación del CD-ROM *Immemory*, que Guy Gauthier ha definido como “*museo de la era informática*”²⁹; en él todas las líneas confluyen, todas las posibilidades derivadas de la interactividad. Sólo un paso más quedaba aún por dar para la utopía de la democratización tecnológica, y Marker lo dio: con el proyecto Roseware, la arquitectura de *Immemory* se ponía a disposición del usuario para que éste la completase con su propia biografía. Finalmente, siguiendo las propuestas de Marker, el espectador podía comenzar a crear sus propios relatos, sus propios juegos de paralelismos, contrastes y ecos entre sus propios textos e imágenes: la última fórmula de Marker para dar voz a quien no la tenía.

²⁷ Texto en Marker, Chris, “Description d'un combat”, en Marker, Chris, “Commentaires I”, Ed. Seuil, París, 1961, p. 150-151

²⁸ Ya antes, en 1978, había creado su primera instalación, “Quand le siècle a pris forme: Guerre et Revolution”, para el Centro Pompidou.

²⁹ Gauthier, Guy, “Chris Marker, explorador del tiempo y del espacio”. Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, p. 9



3. HISTORIA Y CRÍTICA DEL ARTE: FALLAS (Y FALLOS) (1998), DE JUAN ANTONIO RAMÍREZ

Historia y crítica del arte: fallas (y fallos) es la transcripción de una conferencia ofrecida por su autor en el XI Congreso Español de Historia del Arte, celebrado el año 1996 en Valencia. Es un texto breve, de unas treinta y cuatro páginas ilustradas, y se presenta en tres idiomas sucesivos en el mismo libro: castellano, inglés y alemán. Elijo este libro entre todos los de su autor, unos cuarenta, porque nunca como en este ensayo ha jugado con la relación imagen-palabra de una forma tan clara, tan libre, subvirtiendo lo esperado, sugiriendo polisemias, provocando a los lectores, molestando a los aludidos, divirtiéndose³⁰. Por otro lado, reivindicó con ello la importancia y clarividencia de esta obra casi desconocida, que sin embargo contiene ideas capitales para comprender los retos y posibilidades actuales (a pesar de haber sido escrito hace una década) de la disciplina de Historia del Arte.

Ramírez explicaba en 2008 cómo la composición de su segundo libro, que se le pidió profusamente ilustrado, le obligó a meditar por primera vez “*acerca de la relación inevitable entre lo que el lector lee y lo que ve*”³¹, y afirmaba estar preparado intuitivamente para ello por su exposición temprana al lenguaje del cómic. No en vano, ese segundo libro era un minucioso estudio de la historieta cómica de posguerra en España, sus implicaciones políticas, sociales, económicas, y estéticas.

Estaba bien preparado para aquella revelación, desde luego, pues el cómic es un medio icónico-verbal donde ninguno de sus dos componentes (literario y visual) puede vivir sin el otro, pero aun así tuvieron que pasar muchos años hasta que pude albergar con claridad la idea de que la historia del arte es la única disciplina humanística que se sirve de esas mismas estrategias: la ilustración forma parte del discurso. (...) Lo más

³⁰ Sólo otro ensayo suyo alcanza una dimensión parecida de libertad creativa y provocación: “La historia del arte y sus enemigos”, publicada bajo su pseudónimo Clavelinda Fuster. En: Fuster, Clavelinda, “La historia del arte y sus enemigos”, Papers d’art, 89, Barcelona, 2005, p.61-70

³¹ Ramírez, Juan Antonio, “Los poderes de la imagen. Para una iconología social (esbozo de una autobiografía intelectual)”, en el Boletín del departamento de historia del arte de la universidad de Málaga, nº 29,2008, p.511



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

importante es que el progreso en los procedimientos de reproducción fotomecánica permitió la aparición de libros y estudios histórico-artísticos cuya "forma" era similar al reportaje fotográfico o a la página de cómic."³²

Al año siguiente, en su libro *Medios de masas e historia de arte* (1976), ampliamente influenciado por la Semiótica, Ramírez se detenía a estudiar posibles funciones del texto escrito con respecto a la imagen. Enumeraba seis funciones: anclaje o fijación de sentidos (ante una imagen cualquiera el texto restringe a una o muy pocas las múltiples significaciones potenciales); relevo o diegética (el texto tiende a permitir un enlace temporal entre dos o más imágenes); reiterativa-redundante (El texto refuerza o repite lo que aparece claro en la imagen con el fin de dar mayor énfasis al mensaje); retORIZANTE (funciones retóricas son asumidas por el texto con relación a la imagen: comparación, metonimia, analogía, sustitución, etc.); contradictoria (el texto afirma una cosa que la imagen niega); y matizadora (el texto añade nuevos datos que “completan” o “matizan” la información)³³. Este análisis era relevante para estudiar aquellas obras de los medios de masas que incluían en sí mismas ambos lenguajes, pero el conocimiento de esta variedad de posibles combinaciones permitía además al autor construir toda una arquitectura de imágenes que se relacionaban con el relato de formas diversas, desde las ilustraciones de obras citadas (fotografías, grabados, carteles, pinturas, páginas de cómic) a las fotografías realizadas por el autor para comentar una determinada idea, pasando por el diseño de diagramas, a veces extraordinariamente prolijos y creativos.

El texto de *Historia y crítica del arte: fallas (y fallos)* se articula como dos fragmentos contrapuestos, separados por una ruptura. El primero, un estado de la cuestión: el historiador del arte actual se debate entre tres modelos, tres fases sucesivas de su eclosión, que hoy se solapan y provocan una crisis de identidad: la del diletante-anticuario, la del funcionario de museos, y la del crítico-profesor. Lo que resulta en que “*hay, al parecer, profesores que sueñan con dirigir museos, anticuarios que tratan las instituciones públicas como extensiones del negocio privado, museólogos que quieren ser enseñantes, etc.*”³⁴ Por su parte, la Historia del Arte actual, y en concreto la

³² Ibid.

³³ Ramírez, Juan Antonio, “Medios de masas e historia del arte”, Ed. Cátedra, Madrid, 1976, p.185

³⁴ Ramírez, Juan Antonio, “Historia y crítica del arte. Fallas (y fallos)”, Fundación César Manrique,



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

española, perpetúa modelos de trabajo caducos y sospechosos, obsesionados con los atributos divinos agustinianos de bondad (la catalogación de obras maestras y genios según el gusto imperante), verdad (la condena de la falsificación) y belleza (la atención exclusiva a las obras consideradas bellas); a lo que hay que añadir, además, la atención preferente a las obras con voluntad de eternidad, realizadas en materiales nobles. Nuestro país, por otra parte, se ha librado mal de una determinada obsesión nacionalista que siempre estuvo empeñada en discernir cuál es el arte específicamente español, y ello se ha transferido, en el Estado de las Autonomías, a cada Comunidad particular, dificultando todo avance.

Llegamos así a la brecha central del libro: las fallas y fallos. Fallas, como metáfora polisémica que habla, en primer lugar, de la brecha visible de los estratos geológicos, donde contemplar el pasado de la disciplina con panorámica suficiente; y fallas, en segundo lugar, como fiesta donde hacer arder lo caduco, para poder construir sin prejuicios unas nuevas formas, que por supuesto deberán quemarse también cuando llegue el momento. Tras las fallas, los fallos. Ramírez entona un *mea culpa* corporativo: los recursos aumentan, las aulas están llenas, pero no podemos ver en ello un aplauso a la manera de trabajar de los profesionales del sector. “*Muchos estudiantes dicen, incluso, que les entusiasma lo que estudian a pesar de los esfuerzos de sus profesores para que suceda todo lo contrario. Nos falta debate crítico. Rara vez nos planteamos lo que hacemos, en función de las exigencias y verdaderas necesidades de la sociedad actual.*”³⁵

Tras el estado de la cuestión y la brecha central, da comienzo una segunda parte luminosa, plena de propuestas, donde cada limitación expuesta antes se va contestando, deshaciendo, ampliando, con miras a una verdadera aplicación social de la historia del arte: “*Si los artistas han propuesto, con frecuencia, una ruptura de sus propios límites, ¿por qué no podría intentar lo mismo la historia y crítica del arte?*”³⁶. A la exigencia de bondad le contesta la necesidad de ocuparse del horror, a la de verdad, la posibilidad expresiva y artística de la falsificación, a la de belleza, la del abordaje de lo hortera; a la

Lanzarote, 1998, p.16

³⁵ Ibid, p.27

³⁶ Ibid, p.29



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

eternidad le contesta lo efímero, a lo provinciano lo remoto, y también el *otro* interior (las mujeres, los extranjeros, los marginados). Liberándose de sus limitaciones artificiales, la Historia del Arte descubrirá que está mejor preparada que otras disciplinas para enfrentarse al mundo contemporáneo, con su preponderancia de la imagen, a través de cuestiones claves como el punto de vista, la ecología de las imágenes, o el hacer ciencia de la imagen *con* la imagen.

Apuntado el relato, analicemos brevemente el trabajo de las imágenes a lo largo del libro, cómo éste se articula a partir de la narración previa para ilustrarla, complementarla, o dialogar con ella de manera poética. Inventaré una clasificación, según su complejidad creciente. Un primer nivel en el uso de las imágenes, el más sencillo, podría ser el ilustrativo. Encontramos este uso en imágenes como el retrato de Winckelmann [11], o el monumento a los caídos por la patria, ambos compareciendo inmediatamente después de ser citados en el texto. En un segundo nivel, estarían aquellas imágenes que proponen una obra concreta para una de las ideas expuestas: entrarían aquí la pintura sobre Pigmalión, al hablar del estudio de la Iconografía, que siempre prevé un texto anterior a la imagen, o el ejemplo de la “Tiara de Saïtapharnès” [12], orfebrería griega falsificada por un artesano ruso, como muestra visual de una obra hecha pasar por original. En un tercer nivel, encontraríamos imágenes que funcionan a modo de diálogo poético con sus textos de origen: entrarían aquí esa imagen de una señal de tráfico tapada [13], que habla sobre el desconcierto general de las funciones actuales del historiador del arte (perdido entre la pulsión anticuaria, museística o universitaria), el catálogo de helados Camy con el que se refiere a la pulsión de la historia del arte por los catálogos e inventarios de patrimonio (que permitirán su control y explotación), o el graffiti “monos no” con un mono-antidisturbios, al defender que la historia y la crítica del arte deben asumir su función política y moral al servicio de la comunidad. También a esta categoría pertenecerían las imágenes que abren y cierran el libro, dos carteles republicanos de la Guerra Civil: el primero, al avisar de que va a poner puntos sobre íes con respecto a la profesión, reza: “Calla y desconfía; los espías acechan”; el último, al proclamar que la renovación es posible, pero costará, reza: “hoy más que nunca, Victoria”. Un cuarto nivel lo he reservado para una imagen particular, un juego de palabras. En plena brecha central, al exponer el *mea culpa* corporativo, el autor coloca una imagen de un graffiti en un bar de carretera [14]: es un dibujo



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

esquemático y crudo de un personaje orinando notoriamente, y sobre él está escrito en mayúsculas “aquí-es...” con una flecha que, previsiblemente, indica los baños. Es una de las imágenes más llamativas, pero es además especialmente cruda en ese momento del texto, porque el autor habla de su sensación de encajonamiento y asfixia en el ambiente burocrático de la universidad, y una imagen así va más allá, necesariamente, del simple juego de palabras, desplegando en su contacto con el texto todo un mecanismo de lo implícito, que funde humor y rabia con la sutileza y ambigüedad que le es propia, potencialmente, a toda imagen:

“No cumplen nuestros departamentos universitarios su obligación de constituirse en laboratorios intelectuales de vanguardia, donde se acoja la novedad y se acepte la independencia intelectual. Por el contrario, el clima es opresivo, burocrático hasta la exasperación. Las universidades tienen la rigidez adusta de las viejas academias. En ellas sólo se discute del escalafón y se alimentan ruines maquinaciones de carácter promocional.”³⁷

El quinto y último nivel de esta lista provisional, sería otorgado a las dos imágenes centrales del libro, las dos acepciones de la metáfora “fallas”, la geológica y la valenciana [15]. Son imágenes-concepto, metáforas visuales, y son además las únicas que funcionan en sentido inverso, dando origen a un texto que no existiría sin la actualización mental previa de esa polisemia visual y conceptual. Esa imagen doble, unida por una misma palabra, permite unir y dar sentido a su vez todo el díptico invertido. Y como consecuencia de esta misma estructura, las propias imágenes pueden dialogar entre sí: a las esculturas del Partenon, imagen máxima de la bondad del arte, se le opone una violentísima imagen de Mappelthorpe: la visión frontal de un puño introducido en un ano; a la falsificación de una orfebrería griega, la Dama de Elche (quizá una falsificación) y su influencia en Picasso; a la belleza de la Sagrada Familia de Rafael, objetos kitsch dalinianos en una tienda de Cadaqués; a las pirámides eternas de Gizeh, una escultura efímera de Tinguely; al libro de arte nacional *Ars Hispaniae*, un objeto-fetiché del Congo.

³⁷ Ibid, p.28



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

En su último libro, *El objeto y el aura* (2009), Juan Antonio Ramírez se detenía en las propuestas de relación palabra-imagen de un artículo temprano de Magritte³⁸, y proponía él mismo, consciente de las posibilidades de los distintos modos de lectura, varias formas de aproximación a los textos e imágenes, distinguiendo texto, notas, imágenes y pies de textos bajo las imágenes: “*un lector apresurado puede ver sólo las imágenes con sus pies y se hará una idea del contenido, aunque se pierda por completo las argumentaciones que no tienen ninguna referencia visual; los que sí lean el texto de cada capítulo y vean las ilustraciones encontrarán en ellas la ayuda necesaria para comprender y retener las ideas desarrolladas. Las notas, en fin, servirán para quienes pretendan conocer mis fuentes o para ampliar la información sobre los asuntos tratados.*”³⁹ En fin, un abanico de posibilidades derivados del diálogo imagen-texto, que abrirán otras tantas puertas a sus interlocutores, pero que además hablan al historiador del arte en ejercicio sobre las poliédricas posibilidades de su trabajo.

CONCLUSIÓN

De la lectura detenida de estos tres ensayos se deriva una imagen clara de las múltiples posibilidades del diálogo icónico-verbal, que no hemos hecho sino apuntar aquí. Hemos visto un relato del que se desprenden imágenes, imágenes de las que se deriva un relato, e imágenes que funcionan en paralelo al relato. Pero además, hemos visto cómo cada una de esas posibilidades se subdivide en otras tantas opciones de juego ensayístico basado en el potencial de estas distintas combinaciones, y lo hace en función de lo que en cada momento su autor pretenda comunicar, pero sobre todo, cómo o con qué intensidad pretenda comunicarlo, como creo que puede verse en ese *mea culpa* del tercer libro analizado. El conocimiento progresivo de esta tal variedad de opciones debería resultar en narraciones ensayísticas icónico-verbales cada vez más ricas y expresivas, más creativas y plenas en significados implícitos. Algo para lo que estos tres autores, a través de éstas y sus restantes obras, pueden servir durante largo tiempo como excelentes guías.

³⁸ “Les mots et les images”, analizado en Ramírez, Juan Antonio, *El objeto y el aura*, Akal, 2009, p.117

³⁹ *Ibid*, p.9



BIBLIOGRAFÍA

- AUBIER, Dominique y TUÑÓN DE LARA, Manuel, *Espagne*, Collections Microcosme Petite Planète, n° 10, Seuil, París, 1966
- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida* (1980), trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Paidós, Barcelona, 2009
- BAZIN, André, “Lettre de Sibérie”, en VVAA. *Chris Marker: Retorno a la inmemoria del cineasta*, Ediciones de la mirada, Valencia, 2000
- BENAVENTE, Fran, “Algunas notas sobre el cine de Chris Marker”, 2007. Texto digital incluido en el CD-ROM del cofre editado por Intermedio. Disponible online:
http://www.intermedio.net/web/pdf/marker/BIOGRAFIA_MARKER.pdf
- BENJAMIN, Walter, *Calle de dirección única* (1928), trad. Jorge Navarro Pérez. Obras completas, libro IV. Vol. 1. Abada, Madrid, 2010
 - “Carta de París” (1936), trad. José Muñoz Millanes. *Sobre la fotografía*. Pre-textos, Valencia, 2008
 - *Imágenes que piensan*, trad. Jorge Navarro Pérez. Obras completas libro IV. Vol. 1. Abada, Madrid, 2010
 - *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (tercera redacción)* (1939), trad. Alfredo Brotons Muñoz. Obras completas, libro I. Vol. 2. Abada, Madrid, 2008
 - *Paralipomènes et variantes de “sur le concept d’histoire”*: “L’image dialectique” (1940). En BENJAMIN, Walter. *Écrits français*, Gallimard, París, 1991, p.452
 - “Pequeña historia de la fotografía” (1931), trad. José Muñoz Millanes. *Sobre la fotografía*. Pre-textos, Valencia, 2008
 - *Sobre el concepto de historia* (1940), trad. Alfredo Brotons Muñoz. En Obras completas, libro I. Vol. 2. Abada, Madrid, 2008
 - *Una imagen infantil* (1934), trad. José Muñoz Millanes. En *Sobre la fotografía*. Pre-textos, Valencia, 2008
- BIEMANN, Ursula, *Stuff it. The video essay in the digital age*. Institut for



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Theory of Art and Design, Zürich, 2003

- FUSTER, Clavelinda, “La historia del arte y sus enemigos” (2005), *Papers d’art*, 89, Barcelona, 2005, p.61-70
- GAUTHIER, Guy, “Chris Marker, explorador del tiempo y del espacio”, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003
- LUPTON, Catherine, *Chris Marker, Memories of the future*. Reaktion Books, London, 2005
- MARKER, Chris, *Commentaires I*. Ed. Seuil, París, 1961
 - *Commentaires II*, Ed. Seuil, París, 1967
 - *Le Dépays*, Herscher, París, 1982
 - “Sans Soleil”, en *Trafic 6*, París, 1993
- ORTEGA, María Luisa y WEINRICHTER, Antonio (coords.), *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*, T&B editores, Las Palmas, 2005
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *El objeto y el aura*, Akal, Madrid, 2009
 - *Historia y crítica del arte. Fallas (y fallos)*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 1998
 - “Los poderes de la imagen. Para una iconología social (esbozo de una autobiografía intelectual)”, en el Boletín del departamento de historia del arte de la universidad de Málaga, nº 29, 2008
 - *Medios de masas e historia del arte*, Ed. Cátedra, Madrid, 1976
- VVAA, *Imagen y palabra*. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008
- WEINRICHTER, Antonio (ed.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine ensayo*. Gobierno de Navarra, 2007

ILUSTRACIONES

I. Benjamin



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor .

1. David Hill - Pescadora de Newhaven: La profundidad de las primeras fotografías

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor .

2. Karl Dautheney y su esposa: el inconsciente óptico



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor .

3. Kafka niño: la pérdida del aura por la comercialización

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor .



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

4. Atget: los escenarios vacíos

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor .

5. August Sander: la reinención del retrato

2. Marker



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor .

6. Señor Akao: la imagen de herencia surrealista

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor .

7. Vicepresidente de Shakaden contrapuesto al gato sobre los tejados de Shinjuku



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor .

8. Motivos formales dialogando en páginas contiguas

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor .

9. La violencia latente



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor .

10. La cortesía hacia el arco: imagen-concepto

3. JAR



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor .

11. Primer nivel: la ilustración: Winckelmann

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor .

12. Segundo nivel: el ejemplo específico: Una falsificación rusa



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor .

13. Tercer nivel: el diálogo poético palabra-imagen: señal tapada

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor .



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

14. Cuarto nivel: el juego de palabras: *mea culpa* corporativo

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor .

15. Quinto nivel: la imagen-concepto: fallas geológicas y valencianas