

JOSÉ M.^a

Poesía y técnica: el fragmento romántico y la fotografía

DE LUELMO

La fotografía surge queriendo ser otra, desdoblándose, desconfiada de sí misma. Resultado de una experimentación físico-química, se convertirá al cabo en una tecnología aplicada, pero también casi de inmediato formulará su aspiración a ser considerada una forma de arte, tal vez con la intención de soltar el lastre de su fundamento científico o, al menos, de velarlo un tanto. Desdibujar ese sustrato no sólo trasluce el propósito de acercarse en condiciones más neutras a la práctica artística, sino asimismo de adquirir carta de validez en un contexto que se propone precisamente como el ámbito de «lo otro» de la tecnología, como su necesaria alternativa. Las artes pugnaban en la época por erigirse en contrapoder frente al riguroso mandato de un modo de raciocinio asfixiantemente pragmático y por completo destinado a fines, bautizado con acierto por Max Horkheimer como *razón instrumental*, y del cual la propia fotografía parecía fruto predilecto. Por obra de la razón instrumental los sistemas metafísicos habían ido cayendo uno tras otro, al punto de convertir el mundo en un páramo de puro prosaísmo: lo sensible suponía lo real, sin trasfondo alguno, de suerte que la urdimbre mágico-religiosa de antaño cedía en favor de un monumental despliegue de entes y fenómenos a merced de veleidades taxonómicas —y casi se podría decir taxidérmicas—. La razón moderna se traducía en la práctica en un exacerbado atomismo que descosía las costuras del mundo al abolir el

logos óptico, un milenario hábitat cultural de carácter tan ilusorio como confortable, y en estas circunstancias el arte debía asumir tanto la responsabilidad de hacer visibles las trazas de la totalidad descompuesta como la de absorber parte de la espiritualidad perdida.

A comienzos del XIX, el Romanticismo supone la expresión artística del desastre y el aglutinante del sentimiento de pérdida subsiguiente a esa caída del mundo mítico; no en vano, al frente de su ideario se encuentra el propósito de recuperar a toda costa el modelo cohesivo. Sus patrones icónicos muestran este anhelo con suficiente explicitud —valgan como ejemplo los celebérrimos paisajes de Friedrich—, pero quizá con mayor fuerza aunque no tal evidencia lo hacen los recursos retóricos desplegados a tal fin: el énfasis épico y los requiebros trágicos, las parataxis hölderlinianas... De entre ellos, acaso sea la forma fragmentaria el más insólito y efectivo por insospechado, toda vez que aparenta no ser sino uno de los restos de aquel mundo arruinado, apenas transfigurado en recurso expresivo. Tras ese precario disfraz se esconde sin embargo un potencial revulsivo del cual, y ésta será la hipótesis a desarrollar, se habría en gran medida nutrido la imagen fotográfica, contemporánea suya y descendiente formal directa. Más allá del recurrente nexo entre Romanticismo y fotografía vía pictorialismo, las afinidades electivas entre ambos brotarían de esa raíz común: tratar de paliar el drama de la desaparición del Uno, de la totalidad, mediante una retórica del fragmento. De ahí que un cierto maridaje entre poesía y técnica parezca materializarse, insospechadamente, en la fotografía, y su artificio, antes de consistir en la absorción de los géneros pictóricos ya existentes y las maneras estetizantes establecidas, se sostenga, como todo «arte verdadero» —y ésta es una expresión propiamente romántica— en lo genuino del impulso que se halla en su origen, impulso que solicita una forma ahormada y fiel para sustanciarse, para existir.

El fragmento como absoluto

«No puedo brindar de mi personalidad ninguna muestra más que un sistema de fragmentos, porque yo mismo soy algo similar; ningún estilo me es tan natural como el de los fragmentos»¹.

De «naturalidad» habla aquí Schlegel, pero más bien cabría aludir al fragmento como a una casi «imperativa» opción por lo mínimo, tal vez la única posible tras un derrumbe que arrastra consigo la idea convencional de sujeto. «La muerte del yo, en este tiempo, penetra en el interior de la escritura misma, que se vuelve conflicto de fragmentos, espacio aforístico

¹ Citado en Marí, Antoni (ed.): *El entusiasmo y la quietud. Antología del Romanticismo alemán*, Tusquets, Barcelona 1979, p. 126.

2 Rella, Franco: *El silencio y las palabras. El pensamiento en tiempo de crisis* (1981), Paidós, Barcelona 1992, p. 73.

3 Blanchot, Maurice: *La ausencia del libro/ Nietzsche y la escritura fragmentaria* (1969), Caldén, Buenos Aires 1973, p. 43.

4 Novalis: *La enciclopedia. Notas y fragmentos* (1795-1800), Fundamentos, Madrid, 1976, p. 80.

5 Rosen, Charles; Zerner, Henry: *Romanticismo y realismo. Los mitos del arte del siglo XIX* (1984), Hermann Blume, Madrid 1988, p. 36.

6 Lynch, Enrique: «La escritura en constel-lació», en Llovet, Jordi (ed.): *Walter Benjamin i l'esperit de la modernitat*, Barcanova, Barcelona 1993, p. 203.

incomponible», escribe Franco Rella². A este respecto, no deja de ser sintomático que cuanto ha sobrevivido de la más ambiciosa alternativa romántica a la Ilustración, la enciclopedia proyectada por Novalis, no sean finalmente sino pedazos descoyuntados que, hasta donde ha podido saberse —y a la manera de los materiales del *Passagen-Werk* benjaminiano—, nunca pretendieron ir más allá de su precaria rotundidad. Tan peculiar obra resultaría ser, por consiguiente, una manifestación más del reverencial culto romántico hacia las formas exiguas, parciales, concentradas: algo definible, en cierto modo, como una *ruina voluntaria* —siendo éstas, de suyo, tan caras al Romanticismo—. Contemplada desde fuera, y a primera vista, esta marcada predilección colisionaría frontalmente con el ansia de unidad inherente a la mentalidad descrita, pero se trataría de una contradicción sólo aparente, toda vez que el fragmento funciona en manos románticas como la mínima unidad desde la cual acometer la renovación del Todo, su ansiado restablecimiento.

Ahora bien, siendo precisos, «lo fragmentario no precede al Todo sino que se dice fuera del Todo y después de él», advierte Blanchot³. Es decir, no se propone como una pieza en cuya eventual adición se sustentaría una nueva universalidad, sino como un agente de cambio cargado de energía dialéctica, revulsiva, que puede pervivir por sí solo sin atender a una eventual participación en un proyecto global. El fragmento posee cualidades que las formas discursivas entonces en vigor no podrían siquiera imaginar, ancladas como estaban en el inflexible y sangrante modelo de una «unidad racionalista». Si «la dialéctica es la retórica del entendimiento», como proclama el propio Novalis⁴, lo fragmentario es su forma expresiva más adecuada, una forma que no aspira a emular los grandes sistemas de pensamiento sino que, por el contrario, prefiere exhibir su carácter soberano y autosatisfecho, fruto y generador a la vez de una actividad mental en constante movimiento. El Romanticismo postula un utopismo insurgente contra los sistemas dogmáticos de la Ilustración, y en sus procedimientos revolucionarios el fragmento juega, aunque sin grandes alharacas —o más bien por ese motivo— un papel determinante. Como señalan Rosen y Zerner, esta forma atentaba «contra la integridad de la obra y de los géneros clásicos [...] escapaba a toda clasificación en una jerarquía de géneros»⁵, luego su aspecto externo permitía colegir las implicaciones encerradas en su interior, o adheridas a él. El fragmento es un discreto caballo de Troya que se infiltra en los dominios del método y los toma por sorpresa, en pleno sueño de la razón.

«Toda escritura fragmentaria —escribe Enrique Lynch— es subversiva porque constituye un desafío a la razón, a la comprensión»⁶, al forzar a ésta a operar dentro de un estrechísimo marco de referencias, pero no menor es su resistencia frente al escalpelo de la filología, acostumbrada a encontrarse

siempre con un texto suficientemente extenso como para ejercer a sus *anchas* la labor de despiece. «Lo fragmentario, más que la inestabilidad (la no fijación), promete el desconcierto, el desacomodo», apunta Blanchot⁷. En suma, más que implicar una validación del desmoronamiento circundante, el fragmento se serviría de la precariedad para sacudir las conciencias y poner en evidencia la magnitud de la caída. No se trataría, por tanto, de trocear un relato continuo preexistente sino, antes bien, de denunciar y socavar la voluntad de sistematización del saber implícita en géneros tan consolidados como nefastos, acometiendo a tal fin una subversión discreta de los mismos. Planteando un modo nuevo de transmitir el pensamiento se estaría poniendo en evidencia el asfixiante régimen dictatorial del saber clásico contra el cual se levanta la revuelta romántica; es por ello, señala De Paz, que «el fragmento es el modo representativo quizá más adecuado para la comprensión de un universo “centrífugo”; no es aceptación de la dispersión del saber, sino conciencia de la *contradicción* y el rechazo de lo real a dejarse aferrar»⁸. Su protesta contra la metodología empírica se daría bajo la forma de un resultado de dicha metodología, por ser la atomización a ultranza de la realidad el procedimiento más característico de la misma: por eso se ha calificado a menudo al fragmento romántico como un oxímoron, porque su aspecto *contradice* su contenido. Pero esa es precisamente su arma más efectiva, toda vez que, de acuerdo con las tesis de Schlegel, se trataría de «una unidad que contiene el máximo de realidad pensable»⁹, aunque su aparente endeblez no lo haga evidente. Al amparo de la precariedad el fragmento encierra un arsenal insospechado, y es esa extraordinaria capacidad de condensación lo que mueve a Blanchot a definirlo como «la paciencia de la pura impaciencia, lo poco a poco de lo súbitamente»¹⁰. Así, pese a reducirse a unas cuantas palabras, su mensaje se manifestaría como un fogonazo o bien se iría espaciando a lo largo del tiempo, en sucesivas lecturas: tal es su riqueza.

La imagen fotográfica, una concisa plenitud

Este comportamiento de lo fragmentario tendría su prolongación en otras manifestaciones románticas afines, como el cuento o el relato breve, en las cuales la narración alberga en su concisión una multiplicidad de sentidos análoga a la del poema —«todo lo poético ha de participar de la naturaleza del cuento», sostiene Novalis¹¹—. Tales formas constituirían los reductos de una energía extremadamente concentrada que puede romper y expandirse en cualquier momento, y la fotografía, casi coetánea de todas estas manifestaciones, se embebería de gran parte de su razón de ser y de su modo de actuar. Pese a interpretaciones que subrayan en la imagen fotográfica su simplicidad externa —flanco por el cual suele ser también atacado el fragmento escrito—, la imagen fotográfica atendería

⁷ Blanchot, Maurice: *La escritura del desastre* (1981), Monte Ávila, Caracas 1987, p. 14.

⁸ Paz, Alfredo de: *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías* (1984), Tecnos, Madrid 1992, p. 157.

⁹ Citado en *ibid.*

¹⁰ Blanchot, Maurice: *La escritura del desastre*, o.c., p. 36.

¹¹ Novalis: *La enciclopedia. Notas y fragmentos*, o.c., p. 355. Recientemente, Edmundo Valadés ha descrito en estos términos ese vigor del cuento breve: «La economía del lenguaje es su principal recurso, que revela la sorpresa o el asombro. Su estructura se parece cada día más a la del poema. La tensión, las pulsaciones internas, el ritmo y lo desconocido se albergan en su vientre para asaltar al lector [...] No posee fórmulas o reglas y por eso permanece silvestre o indomable. No se deja dominar ni encasillar y por eso tiende su puente hacia la poesía cuando le intentan aplicar normas académicas». Valadés, Edmundo: «Ronda por el cuento brevísimo», en Pacheco, Carlos; Barrera Linares, Luis (eds.): *Del cuento y sus alrededores*, Monte Ávila, Caracas 1993, p. 284.

precisamente contra todo reduccionismo academicista al ofrecerse como un espacio abierto e independiente: su autonomía es su mayor argumento, al estar si acaso «vinculada» a un referente. Como el fragmento, además, permanecería impenetrable al análisis porque su estatuto no se corresponde con ninguna de las categorías del arte o la ciencia, y porque su génesis es demasiado ambigua como para determinar una lectura semiótica consensuada. En resumen, en la aparente cerrazón de ambos reside su mayor fuerza, por no existir herramientas de análisis ni tratamientos de choque capaces de detener su potencial. Lo mínimo resulta inquebrantable a causa de su propia escala —pues, de no *afirmarlas* bien, no acierta el mazo a golpear las cosas pequeñas—, y muestra en consecuencia un inusitado poder, como apunta Terry Eagleton:

«En sus humildes proporciones, la miniatura tiene un significado político, al sugerirnos cosas inconspicuas, sobrias e inagotables con las que debe alimentarse el revolucionario; es la esquirra heterogénea que se escurre a través de la red ideológica».¹²

¹² Eagleton, Terry: *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria* (1981), Cátedra, Madrid 1998, p. 95.

¹³ Bachelard, Gaston: *La poética del espacio* (1957), Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2001, pág. 186. Addison, por otra parte, había ya estudiado los rasgos de lo mínimo en relación con lo sublime. Véase «Los objetos bellos son pequeños» y «Acerca de la pequeñez» en Addison, Joseph: *Los placeres de la imaginación* (1712), Visor, Madrid 1991, pp. 179-180 y 227-230 respectivamente.

¹⁴ *Ibid.*, p. 192.

Si su carácter externo desconcierta y su modo de comportarse es siempre perturbador, en su interior los materiales participan del mismo propósito: «en la miniatura los valores se condensan y enriquecen», escribe Bachelard¹³, y la onda expansiva de esos «valores», al asomar a la superficie y prestarse a la reflexión, podría eventualmente favorecer o contribuir al advenimiento de una conciencia nueva. «Así lo minúsculo, puerta estrecha si las hay, abre el mundo [...] puede ser el signo de un mundo nuevo, de un mundo que, como todos los mundos, contiene los atributos de la grandeza»¹⁴. De acuerdo con la hipótesis aquí ensayada, ésta sería la intención última de la imagen fotográfica en ese preciso momento de la Historia en que acontece su creación: ofrecer una *imagen* simbólica del desastre y evocar la restitución de la Unidad perdida.

En sentido radicalmente contrario al citado se muestra sin embargo Susan Sontag, para quien «miniaturizar significa hacer inútil, pues lo que queda grotescamente reducido es, en cierto modo, liberado de su significado: la parvedad es lo notable en él [...] Se vuelve objeto de contemplación desinteresada o de ensueño»¹⁵. De acuerdo con esto, toda forma breve no pasaría de ser una tentativa de algo más extenso e inalcanzable, poco más que una prueba de imposibilidad o torpeza. «Los fragmentos pueden ser una anticipación del sistema, pueden expresar la nostalgia de la forma, pero no la realizan nunca»¹⁶, concluye por su parte Lynch. Para contrarrestar la idea de una supuesta pretensión de sistematicidad escondida tras cada imagen —rebatida ya anteriormente en lo tocante al fragmento—, y a fin de argumentar su actividad real, deberemos poner énfasis en el

¹⁵ Sontag, Susan: *Bajo el signo de Saturno* (1980), Edhasa, Barcelona 1987, p. 143.

¹⁶ Lynch, Enrique: «La escritura en constel-laci6n», o.c., p. 206.

modo en que la imagen fotográfica se hace competente como «núcleo irradiador de sentido», a la manera de las *imágenes dialécticas* benjaminianas. Y es el propio Walter Benjamin, en relación con este concepto, quien nos proporciona una adecuada clave argumental, cuando comenta que «la imagen dialéctica es la forma del objeto histórico que satisface las demandas de Goethe acerca del objeto de análisis: mostrar una genuina síntesis»¹⁷. En efecto, la imagen fotográfica se caracterizaría ante todo por compendiar una miríada de elementos referenciados, en lugar de comportarse a modo de triste indicio de un proyecto fracasado. Al contener en su interior la clave de un *mundo aún posible*, como apuntaba anteriormente Bachelard, y no el sedimento o los vestigios de un *mundo ya imposible*, y a fin de valorarla en su justa medida, habría de prevalecer la lectura de su cualidad cohesiva; en ella incide Serge Tisseron al apuntar que «la miniatura fotográfica conserva un indiscutible poder de fascinación», porque «evoca la concentración y por tanto el aumento de potencia»¹⁸. Nos ayudará a comprender todo este comportamiento una forma expresiva, paralela al fragmento literario aunque netamente plástica, que antecede en el tiempo y en el *modus operandi* a la imagen fotográfica: la viñeta romántica.

Podría decirse que la viñeta funciona como forma transitiva o híbrida entre la palabra escrita y la imagen, dado que en ella, a causa de los cometidos ilustrativos que le son encomendados, encontramos una verdadera capacidad de *síntesis* al modo goethiano apuntado por Benjamin. La viñeta romántica, directamente dependiente por lo normal de los contenidos del texto junto al cual suele figurar, se ve obligada a trabajar con extremada concisión, pues o bien ha de clarificar lo que centenares de palabras no han conseguido transmitir, o bien debe sustituir descripciones enteras que lastrarían el desarrollo normal del relato. Su frágil pero enérgico carácter queda bien resumido por Rosen y Zerner:

«La viñeta, por su aspecto general, se presenta al mismo tiempo como una metáfora general del mundo y como un fragmento. Densa en el centro, tenue en los márgenes, se diría que se funde en la página, lo que la convierte en una metáfora ingenua pero poderosa del infinito, en un símbolo del universo; simultáneamente, la viñeta es fragmentaria, a veces incluso mínima de tamaño, incompleta, en gran medida dependiente del texto en cuanto a su significado, de contornos irregulares y mal definidos, no muy diferente del erizo del que hablaba Schlegel. Es la fórmula romántica perfecta».¹⁹

Tal vez fuese idealmente la «forma romántica» por excelencia, pero lo cierto es que, en la práctica, el Romanticismo favoreció ante todo la viñeta por su insólita capacidad aglutinante, y no tanto por las connotaciones de su fusión

¹⁷ Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk (erster Band/vol. I)* (1927-1940), Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1983, p. 592.

¹⁸ Tisseron, Serge: *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*, o.c., p. 60.

¹⁹ Rosen, Charles; Zerner, Henry: *Romanticismo y realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*, o.c., p. 87.

con el contexto de la página —a través del efectista desvanecimiento de sus contornos—, que entraba precisamente en contradicción con los recursos empleados en las imágenes pictóricas. Según argumentan estos autores:

«Aparentemente modesta como forma artística, la viñeta lanza, sin embargo, un poderoso ataque contra la definición clásica de representación, la de la ventana abierta al mundo. La viñeta no es una ventana porque carece de límites, de marco».²⁰

20 *Ibid.*

21 Véase al respecto el capítulo bajo este mismo título en Argullol, Rafael: *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Bruguera, Barcelona 1983, pp. 55-59.

Pese a tan innegables cualidades, los artistas románticos se aferraron con mayor obstinación al dispositivo del marco-ventana, en tanto recurso más idóneo para expresar el desgarró y el distanciamiento con respecto al entorno. Como demuestra Argullol, los «encuadres de escisión»²¹ simbolizan el choque entre el interior y el exterior del individuo, de modo semejante al espacio blanco y neutro que envuelve al fragmento escrito. Se trataría de evidenciar la quiebra mediante una escenificación metafórica dotada de la máxima contundencia, y frente a ello la viñeta actuaría más bien como una vía de escapatoria en forma de dispositivo utópico u onírico. Ahora bien, todo apunta a concluir que ambas vertientes confluyen en la imagen fotográfica: en ella apreciamos tanto un nítido contorno como una energía deseosa de trascender los bordes del mismo. La imagen surgiría del encuentro entre una voluntad de aislamiento y un ansia de expansión, viviría inmersa en esa tensión y se alimentaría de ella, y por eso mismo podría considerarse hija de ambas conductas expresivas. Toda aproximación a la imagen fotográfica comenzará habitualmente por destacar la abrumadora evidencia del marco que la acota, cualquier mirada se detendrá en primer lugar en la nitidez de sus límites, particularidad que favorece su carácter de objeto aislable material y/o perceptivamente. Al encontrarse «encerrada» la imagen por el marco, todo invita a leerla como una entidad separada, ensimismada, desgajada de un todo extenso y ahora ausente. Según Rosalind Krauss:

«La experiencia de la naturaleza como signo o como representación se presenta “naturalmente” en la fotografía. Dicha experiencia se extiende, así mismo, al ámbito más inherentemente fotográfico: al borde que enmarca la imagen, percibido como un corte [...] El recorte fotográfico se percibe siempre como una ruptura en la estructura continua de la realidad».²²

22 «Los fundamentos fotográficos del surrealismo», en Krauss, Rosalind: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos contemporáneos* (1985), Alianza, Madrid 1996, p. 129.

Esta apreciación es perentoria e insoslayable: la imagen, toda imagen, transmite en un primer momento una sensación similar, por el simple hecho de presentarse como entidad objetual aparentemente independiente. De entrada, este hecho tiene una clara virtud, porque «entre la parte recortada y la otra parte de la realidad hay una diferencia, y el segmento al cual

enmarca es una muestra de la naturaleza como representación, de la naturaleza como signo»²³. Es necesario que la imagen ofrezca ese carácter diferenciado, si es que en efecto desea proponerse como un espacio donde mostrar un estado de las cosas distinto a la realidad circundante, pues para ello ha de advertirse claramente desvinculada de la misma tal como *efectivamente* se presenta. Luego, en principio, «el marco tiene una función centrípeta, que favorece la condensación y el retorno de la imagen sobre sí misma, en una especie de implosión permanente»²⁴. Gracias a ella, escribe por su parte Durand, «elementos discretos, liberados así de un *continuum* o de una totalidad, constituyen una realidad autónoma, aislada de cualquier coherencia narrativa o incluso descriptiva»,²⁵ con lo cual la imagen se hace valuable como unidad en sí misma y posibilita la extrapolación de su mensaje interno, llegado el caso, a la realidad de la cual fue entresacada —confirmando su papel determinante en la rehabilitación de ésta por parte del arte, como se indicaba al comienzo.

Ahora bien, esta interpretación de los márgenes de la imagen, aunque conecta con la idea del marco-ventana y su carga alienante, desatiende por completo la cualidad expansiva propia de la viñeta romántica, referencias de las cuales se nutriría también en un principio la fotografía, como hemos señalado. Si la unidad del mundo se ha desmoronado y consiste en una monstruosa acumulación de pedazos que llegan «hasta el cielo» —al modo del *Angelus Novus* de Klee—, la imagen formaría parte de ese conjunto si nos quedamos simplemente con su apariencia fragmentaria, con su «vida interior». En este sentido, una lectura retórica de la imagen fotográfica es útil para desvelar de inmediato su relación metonímica con la realidad, o más específicamente, sinecdótica: la imagen fotográfica funciona de hecho como una *species pro genere* de esa realidad descoyuntada, es un puro fragmento capaz de representar el estado general de aquélla. La fotografía muestra el comportamiento de una pura sinécdoque al operar selectivamente sobre una parte de dicha realidad, y ello además en un doble sentido, pues el espacio necesariamente parcial que es la imagen no sólo contiene una mención explícita a su referente concreto, sino que además nos habla implícitamente de una totalidad ausente, la de cuanto rodeaba a aquél. Los márgenes de la fotografía —por lo común duros y rectilíneos— no harían sino equipararse a esa «pulsión fundente» de la viñeta, si bien mediante un recurso plástico contrapuesto. «Hasta su fragmento más pequeño debe manifestar todo el valor del mundo», escribe Nietzsche²⁶, y pueden existir numerosas maneras de llevar a cabo esa tarea: la clave reside en interpretar y valorar los límites de ese espacio mínimo como transiciones, no a modo de divisorias. De esta suerte, y lejos de caer en el ensimismamiento, la imagen fotográfica pugnaría denodadamente por remitir hacia cuanto ha dejado atrás al ser creada, dado que conserva aún recuerdos de su pasado. No en vano Siegfried Kracauer sostiene que la fotografía contiene una evocación

²³ *Ibid.*

²⁴ Durand, Régis: *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas* (1995), Ediciones de la Universidad de Salamanca Salamanca 1998, p. 56.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Nietzsche, Friedrich: *El libro del filósofo* (1875), Taurus, Madrid 1974, p. 62.

de lo infinito, llegando incluso a definir este rasgo como una característica esencial de la misma:

«Una fotografía [...] tiene carácter de tal sólo si impide que tome forma la noción de acabado. Su marco establece un límite provisional; su contenido refiere a otros contenidos que están fuera de ese marco; y su estructura designa algo inabarcable: la existencia física».²⁷

27 Kracauer, Siegfried: *Teoría del cine. La redención de la realidad física* (1960), Paidós, Barcelona 1996, p. 42.

La fotografía sería reflejo indirecto de la imposibilidad romántica de abarcarlo todo y, sin embargo, desde su propio interior estaría enviando permanentemente señales que refieren a esa exterioridad omitida, motivo por el cual Kracauer establece la exigencia de «inacabamiento» a la hora de determinar qué es una imagen fotográfica. Su eventual fuera de campo nos es desconocido, y es casi seguro que lo sea por siempre —dado que no existe por lo normal posibilidad alguna de averiguar qué hubo más allá de sus márgenes—, pero la relación de contigüidad que la imagen guarda con él lo convierte en una especie de presencia virtual constante. El contenido de la imagen es irrefrenablemente expansivo, es una energía proyectándose sin cesar hacia el vacío informe que le rodea, buscando incorporarlo a su formato. Podría hablarse de una fuerza centrífuga que añora lo elidido y tensa los contornos hacia la ausencia. A causa de esta personalidad *inquieta*, la imagen cumpliría un cometido simbólico trascendental en la nueva estructuración de lo real, puesto que, pese a su inherente fragmentariedad, persigue por principio la reconstrucción del entorno de donde fue desgajada, como quien llevase su vida lejos y desease rehacerla *a imagen y semejanza* de lo añorado.

Y habría mucho por rehacer en el contexto de la modernidad, por ceñirnos al ámbito donde amaneció la fotografía, ese mundo en plena crisis identitaria. De ahí que su aparente labilidad encierre una intención redentora de primera magnitud, a saber, remitirnos al origen, recordarnos aquella unidad de ensueño que la razón instrumental hizo literalmente trizas. Por eso además cumple el cometido de todo arte que se quiera comprometido con su época: dar a ver, siquiera figuradamente, «lo otro» de la realidad circundante, evocarlo, como señalábamos al comienzo. Y la fotografía lo haría además en alianza con ese recurso nacido del Romanticismo, el fragmento; como en un drama romántico, ambos habrían tratado de rebelarse contra esa especie de padre inmisericorde del cual ella es hija legítima y él hijo natural —el racionalismo ajustado a fines. La intención de ambos quedaría pese a todo insatisfecha, pronto absorbida por el mismo utilitarismo y las formas discursivas a las que quisieron hacer frente, discreta y sutilmente. Pero esa es otra historia, ya conocida.