# De lo visto y no visto. La necesidad del instante en la modernidad. *(La fotografía de la Comuna de París. Estudio de una mirada 150 años después. Su incidencia en España)*

## Seen and unseen. The need for an instant in modernity. *(Photography of the Paris Commune. Looking back 150 years. Its effect in Spain)*

Guillermo Enríquez de Salamanca
Jefe de Sección de Documentación del IPCE, Madrid

Resumen

El texto hace un repaso por los 150 años de historia de la Comuna de París, por sus actores, por sus dinámicas, por sus representaciones, planteando diversas preguntas acerca del modo de representación que se dio en ese acontecimiento histórico determinante para la historia tanto del siglo XIX como del siglo XX. La principal hipótesis que plantea, es la de desarmar la idea de que fue la primera guerra fotografiada en tiempo real, de la instantaneidad. Por otra parte plantea la fotografía de la comuna como un nuevo tipo de fotografía, de *suvenir*, acercando el *topos* de la revolución, de la comuna, al ámbito español con las consecuencias posteriores hasta la guerra civil española.

**Palabras clave:** fotografía, guerra, Comuna de París, socialismo libertario, fotoperiodismo, ruina.

Abstract

The article reviews the 150-year history of the Paris commune, its actors, its dynamics, its representations, raising various questions about the form of representation in that decisive historical event for the history of both the 19th century like the 20th century. The main hypothesis that it raises is to dismantle the idea that it was the first war photographed in real time, of instantaneity. On the other hand, the article poses the photography of the commune as a new type of photography, a souvenir, bringing the topos of the revolution, of the commune, closer to the Spanish society with the subsequent consequences leading to the Spanish Civil War.

**Keywords:** photography, war, paris commune, libertarian socialism, photojournalism, ruin.

De lo que vamos a tratar es de lo interesante de la fotografía en la Comuna de París, no de nombres propios, y de los problemas que –estudiada la bibliografía– no han sido tratados, ni tan siquiera con ligereza.

Es una revolución que quiso ser vista, que tenía que ser vista, que tuvo que ver con lo visto, como quizá la primera máquina de visión, o como aquello que escribió Goya de «yo lo vi», y que aunque no sea más que un trasunto propio de la teoría de la imagen, es lo suficiente importante para que se revise ya que la gran crítica norteamericana no ha tratado en su justa y merecida importancia a la Comuna.

La Comuna, *Le Siège de París,* ha sido la gran ausente. Una ausencia que, aunque parezca intencionada, no es más que el progreso ingrato de la historia. La Comuna además de ausencia en la historia, por otra parte también fue aquello que llamaron los Situacionistas una *Gran Fiesta*; el propio H. Lefebvre, en el mejor libro escrito sobre la Comuna, habló de la Comuna como gran *Potlach*. Es la Comuna, como quisieron ver los burgueses y las potencias liberales, un ejercicio de barbarie, tratada bajo un programa de desprestigio que ha conseguido que la Comuna se recuerde como un ejercicio inoperante, y solo estudiado como gimnasia de *sorpresas*, de *fiesta* dirá la brillante Kristin Ross, un intercambio: *Potlach*.

Un aparato de Estado aplastó a la máquina de guerra que fue la Comuna, cuyo principal valor fue la aplicación de espacio común y que fue que la mujer tuvo por primera vez su espacio personal, el espacio físico no fue solo un espacio para el capital sino para lo social, que el cuerpo que habitó ese espacio dejó de estar vacío y prometerse político, y que el sueño del obrero, la palabra y la poesía del obrero fue escuchada y no perseguida por la policía como aquellos poemas de los 14 que insultaron a Luis XV.

La del 71 es continuación de la del 48 y ésta de la del 1789. Y que la del 71 fue el experimento final de aquella filosofía que, aunque daba martillazos, se había metido en la vida de las personas. Así los textos que revisan esta, la del 71, son el preludio a la siguiente revolución, la Rusa del 14.

Las barricadas del 71 son ejercicios de bricolaje, más que defensa. Son la más preciada obra de arte que surgió en el último tercio del siglo XIX y no aquellos ruinosos cuadros de historia. La barricada del zapatero del que habla Kristin Ross es su gran obra final. El llamarla obra de arte no nos interesa, ni tan siquiera al astuto Napoleón Gaillard. El ni sabe ni quiere saber, el hizo lo que hizo, y el objetivo era el mismo, su tiempo y su espacio; hacer algo con restos. Hubo obras de ingeniería en la barricadas, ¡qué obras de ingeniería tan bellas! Y que, si tenían la intención de romper los flujos que se habían creado en el programa napoleónico de renovación de París y que estaba fundamentado en el concepto de ciudad, acabaron como meros cortes, tajaduras en el espacio, muescas en la visión total que se estaba inaugurando. El espacio del París medieval del cólera era más propicio a la revolución. Espacios lisos frente a estriados. Callejuelas donde conspirar, laberintos y rupturas de perspectiva.

La ciudad con barricadas y sin barricadas. La ciudad pensada como máquina de guerra o la ciudad como aparato del Estado. Este es uno de los papeles que la fotografía ejecuta. La ciudad aparato de Estado es la ciudad de la fotografía encargada a *Marville* por Haussmann o el Album Berger de *Henry Le Secq* y la ciudad máquina de guerra es la ciudad que debió ser fotografiada por los fotógrafos durante la Comuna, pero no sucedió. No hay fotografías de acción. La acción, el movimiento, aún formaba parte de artificios.

Lo que si funciona y es necesario revisar es la fotografía de la Comuna para y por el concepto de ruina de ciudad moderna. Es otro concepto fotográfico que aparece en la Comuna de Paris. Frente a las misiones Heliográficas, donde la ruina es un *claire lune*, ahora la reconstrucción de París o su bombardeo son imágenes muy similares. Ambas son ruinas realistas. Son ya ruinas modernas y no románticas. Y estos encuadres, estas interpretaciones del espacio visual, que avecinan la pintura metafísica, se repetirán como imaginario en las grandes guerras, pasando por la civil española. Esta funcionalidad de encuadres en el fotografía apareja el aspecto de ruptura formal.

Es decir, la fotografía de la Comuna ha funcionado, de manera oculta, como un principio iconográfico del s. XX. Lo que se vaya a fotografiar y o pintar empieza en el masivo uso de la fotografía en la Comuna. Pero no solo los temas, que son lo de menos, sino especialmente el

modo de la imagen: la visibilidad; *object the eye*; la velocidad y visión panorámica; y sobre todo: la obsesiva necesidad del instante, del espacio temporal y con él la búsqueda del prestigio. Esta será la base de la representación en el siglo XX.

Esto es muy importante porque la fotografía no había llegado al instante, algo que estaba configurado en el momento histórico –debemos pensar en Henrí Bergson, que tendrá doce años en el momento de la Comuna, vivía en París–. Debemos entender que aunque ya se estaba produciendo esta ruptura, como cualquier drama, este acelera las circunstancias históricas; en este caso: la necesidad de la estabilización de la realidad. Hasta ahora, la realidad fotográfica era un posado, por cuestiones técnicas, pero la fotografía transitará en la búsqueda del instante.

Dónde están las vistas de las batallas de la Comuna, batallas que estamos acostumbrados a ver en otras guerras, dónde están las fotografía aéreas, por ejemplo las de Nadar –sabemos que trabajó como enlace de Tours–, las de los campos de batalla –como las que se harán en el 14–, dónde está esa fotografía métrica de la que habla Michel Frizot.

## La primera fotografía de la primera guerra en suelo Europeo

Esto fue asombroso. Todos hablaron de ello, todos los periódicos trataron este tema. Miles de álbumes se vendieron, como el que se encuentra en el Museo Cerralbo. La revolución que se venía adelantando en el manifiesto comunista del 48 se estaba produciendo, se había producido, y los que pudieron, como el hijastro del Marqués de Cerralbo, quiso asistir, y decir aquello de «yo lo vi». ¿Por qué sucede la Comuna, a quién miran los comuneros de las imágenes, quiénes eran estos comuneros? En resumidas cuentas, cabría citar la famosa anécdota de Baudelarie, que entrando en un tasca, según Jules Renard espeto «*Esto huele a destrucción*»; quizá temblor de un mundo que va a terminar, el negro absoluto, la masa: la multitud y la barbarie eran aquellas tropas comuneras (FIG. 1).

FIG. 1. Auguste Bruno Braquehais, *Barricade à l'angle des boulevard Voltaire et Richard-Lenoir pendant la Commune de Paris de 1871*. BHVP/Roger-Viollet.

La otra gran pregunta es: ¿cuándo el instante fue interesante?.. y si… realmente el objeto, la decisión de la fotografía en términos contemporáneos depende de la búsqueda hacia la captura del instante, del goce del segundo que no es más que el goce del instante, de un fantasma como lo es cualquier deseo. La mirada que desea y la fotografía como juego de espejos, sociología y argumentos todos ellos de la modernidad que inicia la Comuna de París.

La ciudad moderna que era París, como ha estudiado David Harvey, no era más que la nueva ciudad que genera flujos y perspectivas visuales. Y las fotografía de ruina de aquello serán utilizadas por Walter Benjamín para hablar «del tiempo de la historia», del fin, de la ruina como devenir carente de memoria trascendental, eternamente sonoro etcetera. El souvenir de la barbarie, la banalización del mal de Sontag.

No querría dejar de hablar de los encuadres, de la idea de panorama que se había instalado: *Pan= es todo; orama= es ver*. Ver todo. La ciudad se convierte en una gran perspectiva, como aquellos mapas que dibujan el *CIVITATES*. En el XIX la idea del panorama está tan presente que resulta extraño que nadie haya entendido que la característica del siglo XX sea intentar ver todo aquello, dar fidelidad a todo aquello que se intentaba en el XIX, hasta darse cuenta de que es un imposible. No se da. Pero, además, de todo aquello solo queda ruina, y además porque no se pudo hacer una foto del «instante» más tarde será el objeto común de la fotografía.

Muchas de las fotografías de esa ruina las tratarán los fotógrafos con encuadre de armazón, fotografías donde se ven los forjados de ruina moderna, de hierro, de tiempo moderno. Estas imágenes y estos encuadres y, acaso fondos fotográficos, que parece hayan copiado a pintura metafísica serán telón de fondo de los surrealistas: devastación, sueño y Breton. O aquellas fotografías, que jamás se habían hecho, innecesarias en planteamientos románticos, y que ahora son posibles. Antes, imposibles (FIG. 2).

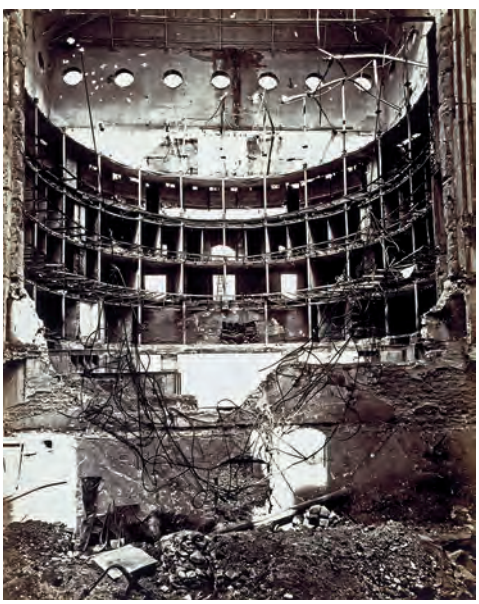

FIG. 2. Alphonse Liébert, *Ruines de la Commune*. 1871. Théâtre Lyrique incendié, vue intérieure de la Salle, 1er arrondissement, Paris. Papel a la albúmina. Madrid. Colección Particular.

Otro de los aspectos que demuestran no solo el drama de la barbarie, son las fotos de los interiores derruidos, o de aquellos pequeños mobiliarios de los espacios públicos. La fotografía de Jean Andrieu de la galería de la Paix, absoluntamente arrasada, donde en el primer plano se muestra la chimenea, recuerda a aquellas fotos que hará Atget de los interiores, de chimeneas, o de las puertas, o sin ir más lejos, aquellas farolas que hizo por encargo Merville o posteriormente también Atget, y que tanto el surrealismo y Bennerice Abbott, vieron en ellas no solo la copilación taxonomica de la ciudad contemporánea; o bien los objetos de Walker Evans, o aquel *Die Welt ist schön* de Patzsch. Es un mundo pero técnicamente es un objeto clausurado, fotografiado, concluido y aislado en su entorno, una mirada objetiva, casi la demostración científica de la fotografía

como enciclopedia, pero a la vez continente de lo siniestro de la fotografía. Siempre, en cualquier disposición o acercamiento a la realidad, se puede producir una quiebra de lo real: *La belle decepción du regard*.

En cualquier caso, de este alucinado paisaje, inmóvil paisaje en ruina, ruina de tus ojos que decía el poeta, cabe destacar la foto, probablemente preparada en los muelles de la Villette, donde un bombero del 19ème arrondissement apaga el fuego. El posado es auténtico. Pero el agua sale de la manguera, y moja un muro. Y el agua no posa, con lo que la imagen del agua supera el enfoque. Es como aquellos humos de estación, de trenes entrando en una estación de Monet. Otra vez se va a imponer victoriosa la fotografía sobre la pintura, que siempre tiene el anhelo de superar lo real, sin darse cuenta de que tan solo es un señuelo, y que toda pintura siempre es un engaño. Y es que en la Comuna: «la mentira de lo que no es fotografía y lo real no es más que un juego» (FIG. 4).

FIG. 3. Anonyme, *La Colonne Vendôme. cinq minutes avant la chute.* 1871. Musée Carnavalet, Histoire de Paris.

En cualquier caso, la fotografía tiene la particularidad de romper la dialéctica del tiempo. De la serie y multitud de imágenes del derribo de la columna de la Place Vendôme, destaca una

FIG. 4. Hippolyte Blancard, *Docks de la Villette incendiés, pompier éteignant le feu, 19ème arrondissement*, Paris. Musée Carnavalet, Histoire de Paris / The Illustrated London News (Saturday, Junio del 24, 1871).

(FIG. 2). Maravillosa por su epígrafe, y que respalda nuestra teoría. La teoría del instante. Al pie de foto de la imagen de la columna aparece «*Cinq minutes avant sa chute*». Es como si la sorpresa durara un instante, y todo está preparado, la demolición de un imperio, o mejor aún, la de la imagen imperialista de un país. No hay fotografía de la columna cayendo, solo fotografía de la columna caída, y aquellos que posaban, esa pose les costó o la cárcel o el fusilamiento. Sin embargo, la poesía como la pintura –grabado en este caso– sí puede entrar en el instante.

Desde un punto de vista práctico, debemos pensar: ¿Por qué no está esa fotografía de la Comuna?. La imagen que aparece en el *London Rewiew* es clara: Es imposible hacer fotografías. Aquella carta de Daguerre a Niépce diciendo que aquello que habían conseguido era «lo imposible», en la Comuna no pudo hacerse, siguió siendo imposible. Hasta ahora no hemos encontrado ninguna foto de la Comuna como ese espacio común, ese nuevo lugar, de discusiones, de futuro. Solo tenemos fotos de una guerra civil, antes y después, nunca, o casi nunca durante.

La técnica, hasta años inmediatamente posteriores, impedía exposiciones rápidas. Y la acción de una revolución, es rápida.

La Comuna, fue una «*Saison en enfer*», publicado dos años después de los incidentes. Las fotografías de los incendios son escasas. Los grabados múltiples. Destaca la obra de Hippolyte Placard, donde aparece el humo, indicio, de fuego de la prefectura de policía del 4éme arrondissement. De las únicas fotos encontradas. Y ante esta situación, la afirmación ligera, por otra parte, de que la Comuna es el primer momento de fotoperiodismo se derrumba. Ya que el fotoperiodismo no estuvo allí. No recurrió aún a la fotografía del «yo lo vi». Las teorías de lo ocurrido, no es que sean disparatadas, ni tan siquiera son. Hablan de censura, de permisos, de coacciones. De todo esto desprendemos que cualquier fotografía que quiera hablar de un «acontecimiento» y no de un «lugar» es mentira, es fotomontaje. El fotomontaje o es artístico o es falso. De hecho, es en la Comuna en los primeros momentos cuando se utiliza, también se utilizará para grandes grupos de retratos.

Del final de la Comuna cabría destacar las imágenes de los muertos. Tanto en fotografía como grabado –viven unas de otras–. Lo interesante son las poses de nuevo, esta vez en los muertos, o si quieren los retoques de cadáveres. Lo cual me hace pensar que los fotógrafos hacen más veces de tanatopractores que de artistas, y que por eso debemos salvarlos de la quema, no por artistas. Parece que en la Comuna, en esa idea de ilusión, esa obsesión naturalista se vuelve realista. Pero, además, también tiene que ver con la idea de atender y de alucinación. El anhelo de acercase –e incluso superar– las limitaciones de lo real: el milagro o el prestigio.

Pero no solo es la muerte como hauntología, sino como manera de identificación, aquella fotografía policial muy estudiada por Scipio Sighele en 1891 «sobre la multitud criminal y las medidas represivas frente a las revueltas» y que se perpetúa en los planteamientos de la filosofía continental que coronó a Ortega y Gasset. El melodrama de las representaciones juega como cualquier teatro con el *pathos* o cuerpo de siglos por venir. El cuerpo, aun muerto debe ser estabilizado, para poder ser documento en movimiento *o no se es* porque no se sale *o no es* recuerdo e historia.

Las composiciones de cadáveres. O mejor aún la composición de acontecimientos históricos por medio de fotomontajes. De estos destaca la *Massacre des dominicains d'Arcueil, route d'Italie, no.38. Un 25 de mayo de 1971* (FIG. 5) –de las pocas muertes confirmadas de sacerdotes junto con la del obispo de París. La escenografía de la imagen es un escándalo para tu ojo. Se guía no por perspectivas, sino por patologías, por acumulación y reconstrucción de instantáneas, principios de elaboración de espacios yuxtapuestos de fragmentos donde el espacio tridimensional, el suelo, es solo una aproximación. Un desatino de miradas, de perspec-

FIG. 5. Ernest Eugène Appert, *Massacre des dominicains d'Arcueil, route d'Italie*, no.38. Un 25 de mayo de 1971, à 4 heures et demi. Papel albúmina, a partir de negativo de vidrio. Joyce F. Menschel Photography Library Fund, 2012.

tivas que, aun pudiéndolo ser de mal pintor, con la fotografía, que parece ya no era cosa de malos o buenos pintores, en esta imagen se fracasa tan estrepitosamente que hace pensar que en realidad algo sucede o deja de suceder, es decir, que ya en aquella época, realmente nadie se creía el valor de verdad fotográfica.

## De cómo se pidió a Prim que se reuniera con el enviado de Thiers, Kératy, el jefe de la policía parisina, a las dos de la tarde del 19 de octubre de 1870 para que España entrara en guerra contra Prusia, y Prim lo rechazó

De esto no hablaremos, porque no aporta nada a la fotografía, y sí quizá a la dimensión de la situación, y hasta dónde pudo llegar España. Pero nos es imposible por tiempo. Probablemente Prim rechaza este escenario, por lo que dice Álvarez Junco, que en España ya hay una tentativa revolucionaria tan abiertamente amenazadora y tan cercana y cómo la Comuna de París podría ser la piedra de toque ante la que no eran posibles medias tintas ni veleidades demagógicas. El ofrecimiento fue anterior a la Comuna, pero aun así, se empezaba a adivinar lo que podría suceder.

Ante la Comuna había que actuar, había que ejercer aquello de la dominación, o como cita Piglia a Valéry: «ningún poder es capaz de sostenerse con la sola opresión de los cuerpos con los cuerpos. Se necesitan fuerzas ficticias». Así que manos a la obra. Los sectores conservadores y liberales utilizaron aquella famosa máxima política, de «O turba o César», o ellos o nosotros. Los republicanos anduvieron a medias tintas. Fueron los federales los que sí auparon

y no condenaron los actos de la Comuna, y sí pusieron de manifiesto los actos derivados la represión versallesca, ninguno trató las barbaridades prusianas. Se habló de terror, de horror, de felonías…y de toda esa propaganda e insultos que como recordarán se utilizó en el golpe de estado del 36, de la misma manera que la represión posterior fue igual de salvaje que la Semana Sangrienta de Paris. Esto no es casualidad, ya que es el relato de la Comuna. Así la prensa española decía «*la bestia revolucionaria no se contenta sino con derramar sangre, y ejercer un despotismo semejante al que debe ejercer Satanás en los abismos del infierno*». Una proposición que le hubiese satisfecho a Rimbaud. La visión desde España remarcaba la falta de patriotismo de los comuneros, debemos pensar que fueron los versallescos de Napoleon III los que firmaron la capitulación de París a los prusianos después del largo asedio. De los que tiraron la columna de la Place Vendôme: «*Entre un grito de horror cayeron la estatua y la columna*». Nietzsche, soldado prusiano en le Siège, también despreció el acto. Pero sin embargo fueron los comuneros los que se negaron a capitular París. Quizá los prusianos, una vez paseados por París, igual tampoco lo vieron necesario.

Así que, el movimiento obrero, en este caso la Internacional, formada por distintos frentes –tanto Blanquistas, Proudhonianos, Comunistas, Socialistas, Federalistas, Anarquistas…etc.– se vio caricaturizada descaradamente en España, con las mismas técnicas que se utilizaron en la España del 36.

Esto viene a demostrar la potencia de la Comuna. Hasta tal punto que se intentó ilegalizar la Internacional en España. Sagasta, Ministro de la Gobernación tiró contra la oposición atribuyéndoles que ésta solo quería la «guerra civil, la anarquía y los horrores de Paris», lo que provocó la intervención de los republicanos federalistas en defensa de la Comuna. Sagasta estaba detrás de la prohibiciones obreras en Barcelona ya que según él atentaban contra el orden de la ciudad ya que había según él más de 300 enviados de la Internacional procedentes de la Comuna, que no eran emigrados «sino perturbadores». En 1909 se producirá la Semana Trágica, así que mal encaminado no iba.

Lo anticlerical también tendrá cabida dentro de los discursos, que se adoptaron a raíz de la Comuna, y que han continuado dentro del imaginario tradicional, conservador y liberal en España, aunque siempre estuvo en ausencia. De ahí quizá otro esqueje que polarizó la Guerra Civil.

Hasta tal punto es interesante la presencia de la Comuna en España que debemos recordar que se creó un batallón, llamado Batallón Comuna de París, en octubre de 1936 por voluntarios franceses, y alguna otra nacionalidad, que participó al auxilio de la República española dentro de las llamadas Brigadas Internacionales y que participó activamente en la Defensa de Madrid contra el alzamiento militar fascista que estuvo amparado por toda la retórica de los partidos conservadores y liberales.

Como decíamos, quien pudo fue. Es el caso, parece ser, de Antonio María del Valle Serrano, que se retrata con Disdéri, el mismo que estará también en el turismo burgués de la Comuna, y que como hijastro de Enrique de Aguilera y Gamboa, aún no se sabe si solo o acompañado al viaje a París, compró uno de los albúmenes que se vendían de manera fácil en la capital después de aquel acontecimiento histórico que, como un terremoto, había hecho sacar la barbarie baudeleriana, o los infiernos rimbodianos. Aquello había que verlo, para venir a la capital y repetir: «Yo lo he visto». El acontecimiento se convertía en espectáculo, como empezaba a ser habitual en el XIX, y ya no hacían falta panoramas de grandes batallas, cuando podías aún el oler el petróleo de esas *mujeres histéricas* que habían incendiado París. Parece ser que el viaje se realiza en 1875, con intención de ver los lugares donde fueron fusilados los rehenes de la Comuna que no fueron tantos con respecto a los 25.000 comuneros asesinados. Lo

FIG. 6. Charles Marville (Atribuido). *Géneral façade-Cour de Bureaux*, Paris 1871. Papel Albúmina, a partir de colodión. Museo Cerralbo. Madrid.

importante es que en un momento dice el Marqués de Vila Huerta: «cogido del mismo sitio en que se ven señales de balazos». Cabría preguntarse qué cogió. En cualquier caso, amarró el recuerdo y el *souvenir* de la tragedia, de la historia y de su victoria.

Las fotos que trae, son fotos de ruinas (FIG. 6), ruinas modernas, no románticas. Ruinas realistas. Las mismas ruinas que luego se quedarán en Madrid, las mismas de Dresde, de Londres o de Hiroshima, las ruinas que avanzan «lo nunca visto», la abstracción y el informalismo.

## Bibliografía

ÁLVAREZ JUNCO, José (1971). *La comuna en España*. Madrid. Siglo XXI.

BAJAC, Quentin (2000). *La Commune photographiée: (exposition)*, Paris, Musée d'Orsay, 14 mars-11 juin 2000. RMN. Paris.

FRIZOT, Michel (2009). *El imaginario fotográfico*. México. Editorial Oceano.

LEFEBVRE, Henri (2021). *La proclamación de la comuna. 26 de Marzo de 1871*. Iruña.

MERRIMAN, John (2017). *Masacre*. Madrid. Siglo XXI.

ROSS, Kristin (2016). *Lujo Comunal. El imaginario político de la comuna de Paris*. Madrid Akal.

- (2018). *El surgimiento del espacio social Rimbaud y la Comuna de París*. Madrid Akal.

RICE, Shelley (1997). *Parisian Views*. MIT. Los Angeles

ROUGERIE, Jacques (2012). *Paris insurgé: La Commune de 1871*. Gallimard. Paris.

VVAA (2019). *La commune de 1871: Une relecture*. Silex.