



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

Alegoría y montaje.

Tensiones de la imagen ante la pérdida

Luis Ignacio García¹

Resumen:

La concepción de la historia de Benjamin transita diversas estaciones teórico-políticas fundamentales. Si bien en todas ellas se plantea una crítica decidida a toda idealización hegeliana la materialidad sufriente de la historia, se la realiza desde diseños teóricos diferenciados. En esta ponencia, delimitaremos dos conceptualizaciones clave de este trastocamiento de la historia: la noción de “alegoría”, acuñada en su libro sobre el barroco (y desplegada en sus trabajos sobre Baudelaire), y la idea de “montaje”, desarrollada al calor de la vanguardia constructivista (y de las nuevas formas de arte técnico). Dos rasgos decisivos unen estos conceptos: la crítica de toda concepción simbólica o totalizante de la significación, y su especial rendimiento para pensar el problema de la imagen. Sin embargo, hay un importante matiz que los separa: si la alegoría es la protesta que destituye todo régimen de significación ante el sufrimiento y el sinsentido, el montaje es la apuesta constructiva que *resta* tras el desmembramiento de la totalidad. Y sin embargo, Benjamin mantiene la tensión entre ambos en su obra de madurez. Esta oscilación entre la melancólica destitución de la alegoría, su fijación en la *pérdida*, y la pasión constructivista del montaje, su compromiso con un *trabajo* (de duelo), tensa el arco de los debates contemporáneos sobre “memoria” y “representación del horror”. Recorrer el itinerario que va de la alegoría al montaje, y plantear las claves de su necesaria articulación, nos permitirá ofrecer un marco en el cual superar las aporías dualistas en las que estos debates suelen recaer (representable/irrepresentable, entender/recordar, conocimiento/experiencia subjetiva, historiografía/testimonio, etc.).

¹ UNC-CONICET, luisgarciagarcia78@yahoo.com.ar



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

Alegoría y montaje.

Tensiones de la imagen ante la pérdida

Introducción

En el presente trabajo nos proponemos abordar algunos aspectos del pensamiento benjaminiano pertinentes para ciertos problemas de una “política de la memoria”, y en particular, de una “memoria visual”. En el contexto de los actuales debates en torno a los vínculos entre imagen y memoria en relación a experiencias traumáticas, el pensamiento benjaminiano ha adquirido un lugar destacado, por una serie de rasgos de su pensamiento que lo hacen especialmente productivo para pensar las tensiones de la imagen ante la pérdida, las relaciones entre imagen y memoria.² Sin embargo, en general se han recuperado aspectos ligados a la fase tardía de su pensamiento: o bien ciertas intuiciones de las tesis *Sobre el concepto de historia*, o bien ciertos rasgos del concepto de “imagen dialéctica”, y del complejo teórico que se reúne en torno suyo. En este trabajo nos remitimos a un periodo temprano de la producción benjaminiana, en una suerte de arqueología de aquellas elaboraciones de madurez. Abordaremos dos conceptualizaciones que surgen en un periodo temprano de la producción benjaminiana, y que acompañan, con una serie de transformaciones, todo su itinerario: los conceptos de “alegoría” y de “montaje”, que ciertamente están a la base de las posteriores elaboraciones benjaminianas sobre la historia y sobre la “imagen dialéctica”.

Consideramos que el abordaje de estas conceptualizaciones puede resultar productivo para los dos ámbitos en que esta presentación intenta intervenir. Por un lado, en el contexto de los actuales debates sobre memoria e imagen, ambos conceptos se muestran productivamente operativos para pensar modos de representación que sorteen los atolladeros de los debates sobre la “irrepresentabilidad” del horror: tanto la alegoría como el montaje parten de una sustracción que les es constitutiva, pero en ambos casos encontramos indicios acerca de cómo mostrar esa pérdida que los constituye. Por otro lado, en el contexto de la actual recepción de Benjamin, volver a un cotejo entre los conceptos de alegoría y montaje tiene una doble ventaja: por un lado, nos permite un ingreso conceptual de cierto rigor a su pensamiento que evite los abordajes impresionistas desde la fascinación por su escritura y la identificación con su personaje, que tan poco han hecho por una lectura enriquecedora de su obra³; por otro lado, nos puede adentrar de un modo inusual a tensiones constitutivas del pensamiento benjaminiano, en este caso entre el Benjamin melancólico y el entusiasta

² Uno de los casos más destacados resulta, sin dudas, el de Didi-Huberman 2004. Pero también podría mencionarse a Colingwood-Selby 2009, a Rampley 2000, o el notable trabajo de Zumbusch 2004. En un ámbito local, pueden encontrarse muchos ejemplos en los trabajos incluidos en Lorenzano y Buchenhorst 2007.

³ El principal intento de un abordaje conceptual a la vez que no reductivo del pensamiento benjaminiano es el de Opitz y Wizisla 2000.



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

por los nuevos medios técnicos. Seguimos asistiendo a lecturas reductivas de Benjamin que lo convierten a veces en un saturnino merodeador de las ruinas de la barbarie de la historia, a veces en un casi productivista partidario de las posibilidades del cine y la fotografía. Lo que en general no se alcanza a reconocer es que la riqueza de su pensamiento radica precisamente que Benjamin fue esto *a la vez que* aquello. La pregunta decisiva sigue siendo: ¿qué clase de pensamiento habilitó ese *a la vez que*?

La teorización de la alegoría y su productiva utilización del montaje se plantean inicialmente en dos libros elaborados en la misma época y publicados el mismo año 1928: *El origen del drama barroco alemán* (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*), y *Calle de dirección única* (*Einbahnstrasse*), respectivamente. La coincidencia en la fecha de publicación no es un azar, y es el más externo índice de ciertos puntos de contacto entre ambos. Esos puntos de contactos fueron ya tempranamente indicados por Siegfried Kracauer, que en una misma reseña se refiere a ambos textos, destacando que la cuestión que a Benjamin “le interesa de forma especial es demostrar que lo grande es pequeño y lo pequeño, grande. El péndulo de radiestesia de su intuición de detiene en el ámbito de lo modesto, de lo universalmente desvalorizado, de lo que la historia ha pasado por alto y encuentra ahí, precisamente, los más altos significados.” (Kracauer 2009, 166). Pero Kracauer no sólo ve el gesto de *trapero* presente en ambos textos, su interés por lo desechado, por las ruinas de la historia; también capta cómo procede este trapero: “el método de la disociación de unidades experimentadas de modo inmediato, utilizado en el libro sobre el Barroco y aplicado al presente [a *Calle de dirección única* L.G.], tiene que adquirir, si no un sentido revolucionario, siquiera un carácter explosivo.” (Ib., 168) El método de *disociación* vincularía ambos textos en la búsqueda de la salvación de los *desechos* de la historia. Como veremos, esa *salvación del fragmento* (y la implícita resistencia a toda voluntad de sistema) es el núcleo metódico tanto de la alegoría –con su aliento teológico– cuanto del montaje –con su *élan* vanguardista.⁴

Sin embargo, rápidamente surgen contrastes, que enmarcarán también las diferencias entre los dos conceptos que nos interesan. Antes que nada hay que decir que *El origen del drama barroco alemán* representa la máxima condensación de los trabajos benjaminianos sobre literatura alemana, mientras que *Calle de dirección única* es la apertura del horizonte de trabajo sobre el proyecto de los pasajes de París.⁵ Ya una consideración externa y general de estos dos trabajos nos muestra notables divergencias entre estos dos horizontes de trabajo. En el propio diseño material de ambos libros sobresale el contraste entre la sobriedad de la portada y la letra gótica que preside un estudio académico como *El*

⁴ Susan Buck-Morss inicia su trabajo sobre el proyecto de los pasajes con un interesante contrapunto entre las dos obras benjaminianas. Véase Buck-Morss 2001, cap. 1.

⁵ En uno de los primeros documentos que testimonian el surgimiento del proyecto de los pasajes (en ese entonces pensado aún como un breve ensayo), dice Benjamin en una carta a Scholem de 1928: “Cuando haya acabado de una u otra forma el trabajo del que en este momento me ocupo con toda clase de preocupaciones, un ensayo sumamente curioso y arriesgado, ‘Pasajes de París. Un cuento de hadas dialéctico’ (pues nunca he escrito con tanto riesgo de fracasar), se habrá cerrado para mí un horizonte de trabajo –el de ‘Calle de dirección única’– en el mismo sentido en que el libro sobre el drama barroco cerró el horizonte germanístico.” (Benjamin 2005, 894-895) Como sabemos, el horizonte de trabajo sobre los pasajes nunca se cerró.



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

origen del drama barroco alemán, y el fotomontaje de Sasha Stone que enmarca los aforismos, sueños y ocurrencias de *Calle de dirección única*.⁶ Ya con esta diferencia de estilo nos podríamos adentrar en diferencias más de fondo que en esas portadas se están expresando. Para resumir, sólo mencionaremos cuatro rasgos que marcan las principales diferencias entre ambos trabajos: la irrupción de motivos marxistas en su pensamiento a partir de 1924, ausentes en el libro sobre el barroco e incipientes en *Calle de dirección única*;⁷ el esfuerzo por pasar de un estilo marcadamente esotérico de escritura (característico del libro sobre el barroco y de gran parte de sus trabajos anteriores) a otro exotérico, público, dinámico y abierto;⁸ la asunción de una problemática que excedía los estudios literarios y avanzaba decididamente hacia objetos ajenos a la academia y más próximos a lo concreto de la cotidianidad de la vida urbana;⁹ la aproximación, en el libro de aforismos, a las vanguardias constructivistas –una tradición a la que los comentaristas no suelen ligar el pensamiento de Benjamin.¹⁰

Estos rasgos generales dan el marco más amplio en el que se inscribirán las similitudes y diferencias de las respectivas constelaciones de la alegoría y del montaje: si bien ambos son dispositivos de comprensión y de exposición de los deshechos, la orientación general para hacerlo será diferente en cada caso. Si ambos parten de la experiencia de una disolución, la alegoría es el melancólico (anti-)monumento de la *destrucción*, que como *ruina* resiste toda pretensión de idealización; mientras que el montaje es la *construcción* que con esas ruinas de la historia levanta, como *ingeniero*, un “armazón” filosófico para preparar un “despertar histórico” que es en Benjamin la acción política. Ciertamente, la

⁶ Ambas portadas pueden verse en Buck-Morss 2001, 33.

⁷ Como se sabe, el materialismo histórico comienza a ser relevante para Benjamin a partir del inicio de su relación con Asja Lacis, en el verano de 1924, en Capri. Todas las reconstrucciones biográfico-intelectuales se detienen en este episodio. Véase, por ejemplo, Witte 1990.

⁸ Ya en 1924, en plena elaboración del libro sobre el barroco, escribía a Scholem que las “señas comunistas” de ese verano (el encuentro con Lacis en Capri) marcaban “un punto crítico que despierta en mí la voluntad de no enmascarar los momentos políticos contemporáneos de mi pensamiento en una forma anticuada, como hacía antes, sino de desplegarlos experimentalmente en forma extrema. Naturalmente esto supone que deje de lado la exégesis literaria de la literatura alemana” (carta a Scholem, 22/12/1924, cit. en Buck-Morss 2001, 33). El primer aforismo de *Einbahnstrasse*, “Gasolinera”, es toda una declaración de principios al respecto.

⁹ Piénsese en los títulos de los pequeños fragmentos que constituyen *Calle de dirección única* (que anticipan el tipo de organización de materiales del proyecto de los pasajes): “Gasolinera”, “Nº 113”, “Piso de lujo, amueblado, de diez habitaciones”, “Terreno en construcción”, “Obras públicas”, “Peluquero para señoras quisquillosas”, “Prohibido fijar carteles”, etc.

¹⁰ Esto se puede reconocer en múltiples niveles, desde la tapa, pasando por el estilo fragmentario y aforístico de la composición del libro, hasta la propia tipografía, que delata el fluido contacto que Benjamin mantuvo con la vanguardia constructivista, en sus diversas fases, pictórica, literaria, tipográfica, etc. Sobre esto, véase Schöttker 1999a y Schöttker 1999b, sobre todo la sección “C. Fragment und literarische Konstruktion”. Schöttker atribuye esta desatención a la vanguardia constructivista no tanto a cuestiones específicas de la recepción de Benjamin, sino fundamentalmente a la desatención que esta vanguardia tuvo en la más influyente teoría de la vanguardia que se ha escrito, la de Peter Bürger 1987 (véase Schöttker 1999a, 746 y Schöttker 1999b, 158). Habiéndose centrado Bürger en las vanguardias literarias, y siendo el constructivismo una vanguardia eminentemente arquitectónica y plástica, quedó ésta por fuera de su campo de visión, reducido al futurismo, el dadaísmo y el surrealismo. También Schwartz (2001) trabaja –y critica– la recepción benjaminiana de la vanguardia constructivista.



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

“construcción” no es posible en Benjamin sin la “destrucción”.¹¹ Por eso debemos insistir en la simultánea copertenencia y divergencia entre alegoría y montaje, en la productiva tensión que entre ellos se plantea.

Alegoría barroca

Benjamin desarrolla su teoría de la alegoría en dos contextos fundamentales: en su libro sobre el barroco y en sus trabajos sobre Baudelaire, pertenecientes estos últimos al complejo del proyecto sobre los Pasajes. El tópico de la alegoría atraviesa, de este modo, el itinerario completo del pensamiento benjaminiano. En el libro sobre el barroco se la estudia en el contexto una perspectiva teológica que sanciona a la alegoría como modo de expresión de una época que atraviesa el proceso de desalojo de la trascendencia, un proceso de secularización y de descomposición del sentido. En este contexto, la alegoría es una manera de comprender el fin de una época en las guerras de la religión de la modernidad temprana. Los trabajos sobre Baudelaire se comprometen en la formulación de un concepto decididamente moderno de la alegoría. Aquí también expresan un vaciamiento, pero en este caso ya no genéricamente moderno (la calavera como lo profano ya irredimible), sino lo específicamente capitalista (la mercancía como fetichismo de lo muerto, *sex appeal* de lo inorgánico). En cualquiera de los dos casos, bulle en la alegoría el “carácter destructivo” que disuelve la bella apariencia y propone ciertas claves de “representación” dislocadas (el jeroglífico, el emblema, la cripta, el cadáver, la prostituta), que dan cuenta de lo muerto y del imperio del mal, de un mundo carente de redención.

En *El origen del drama barroco alemán* se encuentra, entonces, la primera gran tematización del problema de la alegoría. En este caso, se trata de una alegoría temprano-moderna, barroca, aún no específicamente capitalista.¹² La teoría de la alegoría allí planteada compromete a Benjamin, antes que nada, con una crítica de las visiones denigratorias del barroco. Por ser un período de decadencia y perturbación, estaría condenado a ser comprendido a la luz de los momentos de esplendor y equilibrio. Benjamin se esfuerza por rescatar el sentido *positivo* de los períodos de decadencia en general, bajo el presupuesto de que las ruinas de una época son más elocuentes en cuanto al plan general del edificio que el mismo edificio aún en pie.¹³ Pero su rescate del barroco precisaba de una rehabilitación de lo que Benjamin consideraba el procedimiento formal de mayor relevancia en este período: la alegoría. Para

¹¹ “Para el materialista histórico es importante distinguir con el máximo rigor la construcción de una circunstancia histórica de aquello que normalmente se llama ‘reconstrucción’. La ‘reconstrucción’ a través de la empatía es unidimensional. La ‘construcción’ presupone la ‘destrucción’.” (Benjamin 2005, 472 [trad. modificada])

¹² “El carácter fetichista de la mercancía todavía estaba en el Barroco relativamente poco desarrollado. La mercancía tampoco había estampado tan profundamente su estigma –la proletarización de los productores– en el proceso productivo.” (Benjamin 2005, 354)

¹³ “Dado que en las ruinas de los grandes edificios la idea de su proyecto habla con más fuerza que en los edificios de menores proporciones, por bien conservados que estén, el *Trauerspiel* alemán del Barroco merece ser interpretado.” (Benjamin 1990, 233) Luego aplicará la misma idea en su estudio del siglo XIX y de “las ruinas de la burguesía” (Benjamin 2005, 49).



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

ello, Benjamin también tuvo que desmontar las interpretaciones usuales de la alegoría. Estas últimas, fraguadas en las matrices de comprensión del mundo del clasicismo, reducen la alegoría a mera técnica de ilustración de un concepto. Alegoría y conceptismo serían intercambiables para una visión que concibe la alegoría como esencialmente heterónoma, dominada por una intención moral, de carácter didáctico, y con una pretensión en última instancia *edificante*. Una suerte de fábula instantánea, la alegoría sería, para la filosofía del arte, apenas una representación simbólica degradada. Benjamin rechazará radicalmente esta lectura oponiendo la alegoría medieval a la alegoría barroca. Si la primera, de raíces cristianas, ligada a la pintura iconográfica, tuvo ese impulso edificante de transparentar un concepto moral a través de una imagen presidida por un lema explicativo, la segunda, de raíces antiguas (egipcias y griegas), se afina en el barroco con un carácter enigmático y críptico, desplazando toda pretensión de transparencia edificante. Benjamin buscará ir más allá de aquella concepción clásica (aunque también romántica) de la alegoría como “alegoría-signo”, para liberar la alegoría a sus posibilidades autónomas, como forma característica de experiencia del lenguaje y del mundo, no medieval sino ya moderna, pero decididamente anti-clásica.

Esta operación, central en el texto que nos ocupa, la realiza Benjamin en la oposición entre alegoría y símbolo. Si el símbolo prescribe, ya desde su propia etimología, la unidad reconciliada entre forma y contenido, la alegoría se demora, con gesto saturnino, en las opacidades de esta relación, o como cita Benjamin, en “las numerosas oscuridades en el vínculo entre el significado y el signo” (Benjamin 1990, 167).¹⁴ Pues si el símbolo “tal como lo habían visto los mitólogos románticos, se mantiene tenazmente igual a sí mismo” (Benjamin 1990, 177), la alegoría se muestra como un movimiento violento de desintegración. Benjamin detecta las posibilidades disruptivas y antiestéticas de la alegoría y las vuelve contra el ideal clásico de la bella apariencia, oponiendo el “desmembramiento alegórico” a la idea simbólica de *totalidad*. “Es difícil imaginar algo que se oponga más encarnizadamente al símbolo artístico, al símbolo plástico, a la imagen de la totalidad orgánica, que este fragmento amorfo en el que consiste la imagen gráfica alegórica. Gracias a ella el barroco se revela como el soberano antagonista del Clasicismo, papel que hasta ahora sólo se le había querido reconocer al Romanticismo” (Benjamin 1990, 168). Los “procedimientos artísticos extravagantes” con los que se caracterizaba y se despreciaba en un mismo y rápido gesto al barroco por su carácter “bárbaro”, cobran ahora todo su peso como único modo, siempre distorsionado, dislocado, de representar la barbarie del mundo.

En el terreno de la intuición alegórica la imagen es fragmento, ruina. Su belleza simbólica se volatiliza al ser tocada por la luz de la teología. La falsa apariencia de la totalidad se extingue. Pues el *eidos* se apaga, la analogía perece y el cosmos contenido en ella se seca. En los áridos *rebus* resultantes se encuentra depositada

¹⁴ Como dirá con toda claridad más adelante: “La alegoría en cuanto signo que se hurta claramente al significado ocupa su lugar en el arte como contrapartida de la apariencia bella, en la que el significante y el significado se funden entre sí.” (Benjamin 2005, 380)



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 clarividencia aún accesible al que, confuso, medita rumiando sobre ellos. La misma manera de ser del Clasicismo le impedía percibir la falta de libertad y el carácter inacabado y roto de la bella *physis* sensible. (Benjamin 1990, 169)

Ante la mirada melancólica de este nietzscheano *rumiar* se disuelve la falsa apariencia de totalidad. Una disolución que implica a su vez ir más allá de una estética de lo *bello*, es decir, del ideal de lo *vivo* y de la *apariencia radiante*. Lo *muerto* y lo *inexpresivo* son componentes esenciales de la noción benjaminiana de alegoría, y se condensan en su tratamiento, tan barroco, de lo cadavérico.¹⁵

El ideal del Renacimiento y del Clasicismo lo constituía la representación de la belleza del cuerpo humano vivo, y “de este modo se expresa la voluntad de totalidad simbólica que el Humanismo veneraba en la figura del cuerpo humano” (Benjamin 1990, 180). Contra esta voluntad de totalidad, Benjamin determina la actitud del arte, y particularmente de la crítica de arte, justamente en la tarea contraria de petrificación, paralización y despedazamiento crítico de la belleza viva. La *muerte* ocupa entonces en el trabajo artístico y crítico alegórico un lugar central. De la mano de la alegoría barroca, Benjamin intenta situarse en el lugar imposible en que se abre la mutua acechanza entre el significado, la construcción de sentido, y la muerte, aquello que máximamente reclama ser significado a la vez que impone un límite insalvable a la posibilidad misma de la significación. Lo alegórico surge de esta desaparición de lo bello y se presenta como transformación del cuerpo vivo en cadáver.

Debe tenerse en cuenta que el contexto histórico de emergencia de la alegoría está determinado para Benjamin por “la situación teológica de la época”, signada por la “pérdida de toda escatología” (Benjamin 1990, 66), y por las atrocidades de la guerra de los treinta años en que esa pérdida se consuma (Benjamin 1990, 37, 220). La secularización implicada en este proceso impone como objeto de la alegoría es esta nuda *inmanencia*, es decir, la historia sufriente de los hombres, sin reaseguros teológicos que transfiguren su dolor.

Mientras en el símbolo, con la idealización de la destrucción, el rostro transfigurado de la naturaleza se muestra fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* [rostro melancólico] de la historia yace ante los ojos del observador como un paisaje primordial petrificado. Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o, mejor dicho: en una calavera.” (Benjamin 1990, 159 [trad. modificada])

En la alegoría la destrucción no puede ser idealizada, y sólo aparece en la brutalidad de la naturaleza primera. Esta es la barbarie de la visión barroca. No hay teodicea posible, y el desmembramiento de la totalidad armónica de la historia como símbolo nos trae a nuestros ojos el yacer allí del sufrimiento humano indisoluble. “Tal es el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y secular de la historia en cuanto historia de los padecimientos del mundo, el cual sólo es significativo en las fases de su decadencia” (Id.).

¹⁵ Cfr. Menninghaus 1993.



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

Cuando el equilibrio entre significante y significado, núcleo del símbolo, es roto por una violencia que desaloja el sentido del mundo, los significantes cobran una materialidad en bruto que los reconduce a la obtención de su materia sensible más elemental. Cuando *phoné* se desconecta de *logos*, queda el chillido amorfo. Así sucede en la alegoría, y cuando la palabra se vacía resta el trozo amorfo, los “áridos *rebus*” como modelo de una escritura pictográfica. De allí la relación que plantea Benjamin entre la alegoría y el jeroglífico (luego hablará de puzle), entre la alegoría y la emblemática. En la alegoría se plantea una tensión entre una escritura que se vuelve imagen, *rebus*, y una imagen que, como pictograma, requiere ser *leída*. El emblema planteaba una dialéctica de *Imago*, *inscriptio*, y *subscriptio*, una tensión entre imagen y escritura, que según Benjamin es propia también de la alegoría, que testimonia la intrusión de la imagen en el discurso y la tendencia de lo escrito (separado del significado) a convertirse en imagen visual.¹⁶ La alegoría empuja a la escritura

a la formación de complejos, a los jeroglíficos. Esto es lo que sucede en el Barroco. Tanto en la apariencia externa como en el aspecto estilístico (tanto en la contundencia de la composición tipográfica como en lo recargado de las metáforas) lo escrito tiende a la imagen visual. Es difícil imaginar algo que se oponga más encarnizadamente al símbolo artístico, al símbolo plástico, a la imagen de la totalidad orgánica, que este fragmento amorfo en el que consiste la imagen gráfica alegórica.” (Benjamin 1990, 168)

Como se ve, si la alegoría tiene que ver con el emblema no es por la intención moral del último, sino por la descomposición del sentido en fragmentos que sólo el lector podrá recomponer, por lo enigmático de un sentido despedazado.¹⁷

Alegoría moderna

Es importante destacar que si bien Benjamin pudo considerar que con el libro sobre el barroco se cerraba el ciclo de su interés por la literatura alemana, mientras que con *Calle de dirección única* se abría el renovado camino hacia el proyecto sobre los Pasajes, el concepto central de aquel libro se mantiene en el complejo de los pasajes como un concepto clave para pensar el lugar de la lírica baudelaireana en el “alto capitalismo”. Ello resulta relevante no sólo para evaluar la continuidad del pensamiento benjaminiano, sino fundamentalmente para enriquecer el concepto de alegoría con matices marcadamente profanos, aún ausentes en el contexto fuertemente teológico del libro sobre el barroco. Sin embargo, y de manera simétrica, también es cierto que la alegoría se carga en Baudelaire de una “inactualidad” que le permite trazar una mirada crítica de la *modernité*. “Sus alegorías no son meramente modernizadas, sino que realizan en su inactualidad una crítica de la modernidad.” (Lindner 2000, 72)

¹⁶ Una tensión entre palabra e imagen que será característica también del primer fotomontaje.

¹⁷ Para un análisis de un caso paradigmático de emblemática moderna, véase Didi-Huberman 2008, en el que se estudia la recuperación de la emblemática por un eminente artista del montaje, Bertolt Brecht, en su *ABC de la guerra*, y se plantea incluso la idea de una “emblemática marxista” (id., 179)



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 alegoría barroca es la calavera. Ella cifra en su aridez y enigma el curso ruinoso de la historia, su inmanencia radical y su carácter irredento. La alegoría propiamente moderna es la mercancía.¹⁸ En ella se encuentran encriptados los rasgos de la vida capitalista que la convierten en “vida que no vive”: el *trabajo abstracto*. La alegoría barroca es una configuración que se sitúa en el contexto de la contrarreforma y reúne a su alrededor la *melancolía* –como forma destituyente de subjetividad–, lo ruinoso y sufriente de la historia –como su objeto privilegiado– y la *calavera* –como su emblema característico. Por su parte, la alegoría moderna se enmarca en el “primer capitalismo avanzado” (Benjamin 2005, 385) y es una configuración que reúne a su alrededor el *spleen* –como crítica del “sujeto trascendental” de la historia¹⁹–, el “mundo dominado por sus fantasmagorías” (Ib., 62) –como su objeto privilegiado–, y la *mercancía* –como su emblema característico.

En sus notas sobre Baudelaire plantea con toda claridad Benjamin el sentido de la alegoría a la vez de crítica estética y social:

la alegoría, precisamente por su furor destructivo, participa en la expulsión de la apariencia que emana de todo ‘orden dado’ –sea en el arte, sea en la vida– como apariencia de totalidad, o de lo orgánico que los transfigura, haciendo que parezcan llevaderos. Y ésta es la tendencia progresiva de la alegoría. (Benjamin 2005, 339)

En la revitalización de la alegoría por parte de Baudelaire, veía Benjamin el modo en que el poeta se hacía cargo, desde la lírica, del proceso de modernización acelerada y sus víctimas. Con la alegoría, Baudelaire sancionaba la marcha ruinoso, la *caducidad*, como rasgo esencial de la *modernidad*. Los áridos *rebus* de la alegoría, jeroglíficos de la gran ciudad, mostraban el vaciamiento del tiempo en el abismo de la moda, la disolución de la experiencia en la cosificación de los escaparates, la abstracción de lo humano en la vivificación de la mercancía, la fantasmagoría del progreso en el retorno de lo siempre-igual. La pérdida que preside esta alegoría moderna no es tanto el desalojo de la trascendencia, sino la destrucción de la experiencia por la vivencia del *shock*, de la modernización acelerada. De allí que las dos ejes sobre los que gravita la interpretación baudelaireana de la alegoría sean “por un lado la imagen de la gran ciudad como ruina, y por otro la imagen de la mercancía, y ligada a ella, la de la prostituta.” (Lindner 2000, 73) La gran ciudad como acumulación de deshechos, y la cosificación de las relaciones en la mercancía: el desmembramiento alegórico reconoce estas experiencias y las intenta expresar a su modo.

Es en el contexto de sus aclaraciones sobre la alegoría en Baudelaire que Benjamin aclara con nitidez el sentido del encriptamiento alegórico, de su carácter anamórfico, jeroglífico. Toda la crítica benjaminiana al concepto tradicional (clásico-romántico) de alegoría insistía en que la alegoría no es una

¹⁸ “Las alegorías representan lo que la mercancía hace de las experiencias que tienen los hombres de este siglo.” (Benjamin 2005, 336)

¹⁹ “Para el *spleen*, el que yace en la tumba es el ‘sujeto trascendental’ de la historia.” (Benjamin 2005, 339)



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

mera imagen ilustrativa que recubriría, como un velo, una abstracción conceptual, un precepto moral, un contenido previo y meramente recubierto por la imagen, pero supuestamente enunciable de manera transparente. La alegoría no se juega en la dialéctica entre velo (imagen) y profundidad interpretativa (precepto moral), sino en la tensión entre diseminación de fragmentos y trabajo de desciframiento. “La alegoría conoce muchos enigmas, pero ningún misterio. El enigma es un fragmento que forma un conjunto con otro, en el que encaja. Del misterio se habló desde siempre con la imagen del velo, que es un viejo cómplice de la lejanía.” (Benjamin 2005, 371) Este pasaje resulta fundamental para hacernos una idea del modo en que opera la alegoría: no es una mera sobrecodificación que haría difícil la penetración en la profundidad del misterio: *es el trabajo desde la superficie misma de los fragmentos*. De allí el paralelo con el trabajo del recuerdo:

Para el recuerdo, el saber humano es una obra fragmentaria en un sentido especialmente conspicuo: a saber, como el montón de piezas recortadas arbitrariamente que componen un puzzle. Una época poco amiga de la meditación conserva en el puzzle la actitud de ésta. Es en particular la del alegórico. El alegórico toma por doquier, del fondo caótico que le proporciona su saber, un fragmento, lo pone junto a otro, y prueba a encajarlos: ese significado con esta imagen, o esta imagen con ese significado. El resultado nunca se puede prever; pues no hay ninguna mediación natural entre ambos. (Benjamin 2005, 375)

La alegoría prepara al lector para la vivencia moderna del shock, para la cosificación del mercado, para lo irredento de la vida en el “alto capitalismo”, mostrándole el *puzzle* como modelo de la experiencia.²⁰ El heroísmo de Baudelaire consistiría en la lucidez de haber advertido el desmembramiento de la experiencia y en la audacia de haber ofrecido un blindaje (alegórico) al hombre moderno (una *cripta* en la que el sentido puede aún cifrarse –de manera siempre desfigurada– en la era de su disolución). De allí que Benjamin pueda ver en el *trapero*, ese recolector de piezas sueltas de la experiencia perdida en la gran ciudad, un verdadero héroe moderno: “El gesto del héroe moderno está prefigurado en el trapero: su paso a tirones, el necesario aislamiento en que realiza su negocio, el interés que muestra por los desechos y desperdicios de la gran ciudad.” (Benjamin 2005, 374)

Montaje estético

Claro que con la imagen del *puzzle* nos aproximamos al otro concepto que nos planteamos trabajar, el de *montaje*. De hecho, importantes intérpretes plantean una convergencia inmediata entre ambos. Peter

²⁰ Este vínculo entre desmembramiento (*shock*), alegoría, recuerdo y trabajo de desciframiento a partir de la recomposición de fragmentos planteó a Benjamin un permanente cotejo con el psicoanálisis, y en particular con la *Traumdeutung*, en la que vio una técnica de lectura cifrada próxima a sus intereses: “Hace tiempo que el psicoanálisis descubrió los jeroglíficos [*Vexierbilder*, que es el término que designa también otra *forma in-forme* del barroco: la *anamorfosis* –L.G.] como esquematismos de la labor onírica. Sin embargo, con esta certeza seguimos nosotros, más que la huella del alma, la de las cosas.” (Benjamin 2005, 231) Como Benjamin al hablar de la alegoría, también Freud habla del producto del trabajo onírico como *rebus*, ese pictograma que debe ser leído en su carácter de *imagen*.



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

Bürger, en su influyente *Teoría de la vanguardia*, equipara alegoría y montaje al desarrollar su concepto de obras de arte “inorgánica”, esto es, de vanguardia. Dice Bürger: “el concepto de montaje no introduce ninguna categoría nueva, alternativa al concepto de alegoría” (Bürger 1987, 137). Ciertamente, ambas categorías contribuyen a delinear los perfiles de un concepto de obra de arte en la que la totalidad (simbólica) de sentido se apaga junto a la extinción de la “bella apariencia”, en la medida en que tanto en la alegoría como en el montaje se parte de la emancipación del fragmento (lo que ya Kracauer reconocía como “método de la disociación de unidades” propio de las dos obras tempranas de Benjamin). Sin embargo, creemos que afirmar de manera unilateral los paralelos aplanados conceptual e histórico-intelectualmente dos categorías que, aunque parten de un suelo común, ofrecen rendimientos diferenciados. Dos categorías que, con toda claridad en el caso de Benjamin, se ligan a universos estético-conceptuales diversos.

Si la alegoría es una figura de la representación asentada en la experiencia barroca del trastorno del mundo, de la fugacidad y caducidad de lo real,²¹ la genealogía del montaje remite al contexto profano y estrictamente moderno del capitalismo industrial.

El montaje es antes que nada un procedimiento estético eminente, que transformó radicalmente la sensibilidad de las sociedades capitalistas desarrolladas.²² El montaje acompaña el caos de la experiencia en las grandes metrópolis. La vida urbana es el punto en que se fusiona el montaje de la cadena industrial de producción con el montaje como forma artística —el cine es el exacto punto de contacto de estas dos series, que transforma el montaje en estructura de la sensibilidad. De allí que emerja en formas del arte que presuponen la transformación del público en masa, como el cine o el fotomontaje de las revistas ilustradas. Que surja como figuración específicamente *visual* también tiene que ver con el requisito de la vida urbana de un procesamiento *instantáneo* de la información. De allí que su traducción en términos literarios se realice en las obras modélicas de la literatura de la gran ciudad: *Manhattan transfer*, de John dos Passos (de 1925), y *Berlín Alexanderplatz*, de Alfred Döblin (de 1929). Benjamin participa de manera destacada de este proceso de transformación del montaje en forma de la sensibilidad con un trabajo singular, anterior incluso a la exitosa obra de Döblin. *Calle de dirección única*, publicada en 1928, representa el intento de traducir la sintaxis sincopada de la experiencia urbana en un registro filosófico.²³ Este curioso anti-libro, que pudo ser considerado “una de las obras más

²¹ De hecho, la reactualización de la alegoría en un contexto capitalista por parte de Baudelaire —sobre todo en su teoría de la moda como novedad/caducidad— será vista siempre por Benjamin como una experiencia aislada, no como la regla: en el contexto del progresista siglo XIX el talante ruinoso de la alegoría y su visión apocalíptica de la historia fueron mayoritariamente despreciados. “Por eso la intuición alegórica del siglo diecisiete crea estilo, pero ya no la del diecinueve. Baudelaire, en cuanto alegórico, se quedó aislado.” (Benjamin 2005, 355)

²² Véase Amiel 2005.

²³ Tempranamente lo vio Ernst Bloch, en el mismo 1928, en su reseña del libro de Benjamin. Según Bloch, Benjamin testimonia la crisis de las grandes formas y la irrupción de la forma “revista” en la filosofía, que en *Einbahnstrasse* “se presenta como una improvisación pensada, un escombros de la coherencia agrietada, una sucesión de sueños, de aforismos, de consignas entre las que, en el mejor de los casos, una afinidad electiva espera instaurarse transversalmente. Si por lo tanto



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

significativas de la vanguardia literaria alemana del siglo XX” (Witte 1990, 65), realiza una operación de apropiación de las vanguardias constructivistas que se puede reconocer en múltiples niveles.²⁴ Sólo mencionaremos (1) la asunción del montaje como forma fragmentaria de escritura (el libro consiste en aforismos sin conexión intrínseca que versan sobre los más diversos temas); (2) la especial atención a la presentación *visual* del libro como objeto, no sólo por el famoso fotomontaje de Sasha Stone que abarca tapa y contratapa, sino en el cuidado trabajo editorial y tipográfico reductivo y anti-ornamental, incluido el inusual (para la época) uso de las *sans serif* (fotomontaje y tipografía fueron dos ramas fundamentales de la vanguardia constructivista); (3) el planteo de la vida urbana como tópico de dignidad filosófica; (4) el radical trastocamiento la imagen tradicional del artista y el intelectual, reemplazándolas por las del montador y el ingeniero (presente en la propia dedicatoria del libro: “Esta calle se llama calle Asja Lacis, nombre de aquella que como ingeniero la abrió en el autor”). A partir de este trabajo, nociones y prácticas centrales de la estética constructivista —*construcción, reducción, montaje, interrupción, técnica, función, ingeniero, experto*, etc.—, puestas a operar en el horizonte (también constructivista) de la promesa de amalgamar arte y técnica en función de una transfiguración de la vida cotidiana de las masas urbanas, estarán presentes en todo el itinerario benjaminiano posterior, sobre todo en sus trabajos sobre Brecht, en sus famosos artículos sobre arte técnico (fotografía y cine), y en el complejo del proyecto sobre los Pasajes.

Se trata, claramente, de un contexto diferente al contexto de donde surge (y hacia el que se desarrolla) la noción benjaminiana de alegoría. En ambos casos se parte de una resistencia contra la obra como totalidad orgánica. Pero si la alegoría muestra esta resistencia por ser expresión de una catástrofe de dimensiones escatológicas, operando en un terreno en el que no podríamos prescindir de la teología, el montaje se emerge del mundo profano de la técnica industrial moderna. Para evaluar las similitudes y las diferencias entre la alegoría y el montaje deberíamos ponderar la distancia que media entre el melancólico y el ingeniero.²⁵ Ciertamente, tanto el melancólico como el ingeniero son figuras que, en Benjamin, confluyen en la imagen clave del *trapero*, ese historiador materialista de los desechos. Pero si el melancólico se encuentra fijado en la pérdida, como el ángel de la historia clava su mirada

la ‘revista’, en virtud de sus posibilidades metódicas, es un viaje a través de la época que se vacía, el ensayo de Benjamin presenta unas fotos de ese viaje, o enseguida mejor: un fotomontaje.” (Bloch 1985, 369)

²⁴ Véase fundamentalmente Schöttker 1999a y Jennings 1999. Cfr. también la visión crítica de Schwartz 2001.

²⁵ Divergencia análoga a que plantea Benjamin entre el mago y el cirujano, en su ensayo sobre la obra de arte, y vinculable con la gran tensión entre magia y técnica que preside todo el arco de su pensamiento. Esa tensión, en términos de las vanguardias de su época, es la tensión que se plantea entre la recepción benjaminiana de las corrientes simbolistas que desembocan en el surrealismo, y las corrientes constructivistas que se condensan en el arte y la estética de Brecht. Pensar la confluencia de “teología y marxismo” en Benjamin es pensar, también, su simultánea recepción de surrealismo (iluminación, ebriedad, desechos de la historia, kitsch, etc.) y constructivismo (técnica, montaje, construcción, interrupción, etc.). Alegoría y montaje, barroco/simbolismo y racionalismo/constructivismo, teología y marxismo, son dualidades que forman parte de una misma serie de elementos convergentes/divergentes. Lo más estimulante del pensamiento benjaminiano es, qué duda cabe, esa alquímica barra que une y separa sustancias tan disímiles. Así habría de entenderse un pasaje como el que sigue: “Comprender juntos [*umfassen*] a Breton y Le Corbusier: eso supondría tensar como un arco el espíritu de la Francia de hoy, desde donde el conocimiento alcanzaría al instante en mitad del corazón.” (Benjamin 2005, 462 [trad. modificada])



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

melancólica en una barbarie irredimible, el ingeniero es el modelo de ese “concepto nuevo, positivo, de barbarie” que emerge de la pobreza de experiencia moderna, y que aspira a una nueva construcción.

Si el sujeto es en un caso el melancólico, y en el otro el ingeniero, el montador, el emblema fundamental es en un caso es la calavera, mientras que en el otro lo es el fotomontaje; el contexto histórico es el desalojo de toda trascendencia en la modernidad temprana, en un caso, y la apuesta por las posibilidades del arte técnico del alto capitalismo, en el otro. Incluso en los matices habría que probar las diferencias: ¿qué *detritus* pretende mostrarse en cada caso? Si en la alegoría el fragmento es la *ruina*, el *cadáver*, el montaje trabaja con *documentos* de la vida cotidiana, trozos de lo real, como lo aclara al hablar de *Berlín Alexanderplatz*, de Alfred Döblin:

El principio estilístico de este libro es el montaje. Folletines pequeñoburgueses, historias escandalosas, desgracias, (...) canciones populares y anuncios atraviesan este texto. El principio del montaje hace estallar la *novela*, su forma y su estilo, y abre nuevas posibilidades, muy épicas, principalmente en relación a la forma. De hecho, el material del montaje no es para nada azaroso. El verdadero montaje está basado en el documento. En su fanática batalla contra la obra de arte el dadaísmo hizo uso de él para aliarse con la vida cotidiana. Por primera vez, aunque de manera tentativa, proclamó la soberanía de lo auténtico.

En sus mejores momentos, el cine nos ha preparado para eso. (Benjamin 1972, 232)

Aunque ambos puedan ser reunidos en la metáfora del *puzzle* (en la disolución de la continuidad del sentido a partir de la disgregación de los fragmentos y la rearticulación de los elementos así descompuestos según una lógica *exterior*), la alegoría reclama siempre una resolución teológica ausente en el montaje. La alegoría es al montaje lo que el jeroglífico al cartel publicitario.²⁶

Montaje filosófico

Pero la principal singularidad de la recepción benjaminiana del procedimiento del montaje sea haberlo convertido en una clave de su filosofía de la historia. El montaje estético es trasladado a un contexto histórico-filosófico, con consecuencias de máxima relevancia. Benjamin inscribe el montaje en el centro de la sección metodológica del proyecto de los Pasajes, el legajo N, sobre “Teoría del conocimiento, teoría del progreso”, es decir, la sección de la trabajo sobre los Pasajes que más presencia tuvo en la redacción de las tesis “Sobre el concepto de historia”. El montaje, así, se inicia en las vanguardistas bromas filosóficas de *Einbahnstrasse*, pero se extiende hasta ese testamento (tenido por “melancólico”) que son las tesis sobre la historia. “Este trabajo tiene que desarrollar el arte de citar sin comillas hasta el máximo nivel. Su teoría está íntimamente relacionada con la del montaje.” (Benjamin 2005, 460) O también:

²⁶ “La tensión entre el emblema y la imagen publicitaria permite medir los cambios que se han producido en el mundo de las cosas desde el siglo XVII” (Benjamin 2005, 355)



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

Método de trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos. (Benjamin 2005, 462)

Realizar una protohistoria de lo moderno en el momento de su crisis, recomponer las ruinas de la burguesía para encontrar las vías de un nuevo sentido, reclamaba el método del montaje. Y, según Didi-Huberman, no sólo en Benjamin:

(...) es como si, históricamente hablando, las trincheras abiertas en la Europa de la Gran Guerra hubieran suscitado, tanto en el terreno estético como en el de las ciencias humanas –recordemos a Georg Simmel, Sigmund Freud, Aby Warburg, Marc Bloch-, la decisión de *mostrar por montaje*, es decir por dislocaciones y recomposiciones de todo. El montaje sería un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la guerra, que toma acta del “desorden del mundo” (Didi-Huberman 2008, 97-98)

Si con la alegoría Benjamin intentaba hacerse cargo del carácter sufriente de la historia en una época de guerra de religión y de progresiva secularización, con el montaje también da cuenta de una pérdida, de una disolución, de una crisis de sentido en una época de guerra mundial y de progresiva tecnificación. De allí la importancia de reconocer que el montaje es en Benjamin ya no sólo un dispositivo estético, sino eminentemente una herramienta histórico-filosófica de primer orden. Fue, como ya sugerimos, Ernst Bloch quien tempranamente comprendiera este sentido amplio del montaje ya no sólo estético, sino también filosófico.

Desde la perspectiva del reciente fin de la República de Weimar en el triunfo de Hitler, Bloch destacó en *Herencia de este tiempo*, de 1935, la construcción vanguardista del montaje como significativa renovación de la percepción, el arte y la literatura en el siglo XX. Desde los experimentos teatrales y lingüísticos (de “transformación funcional” de formas vaciadas y contenidos ideológicamente exhaustos) de Brecht, pasando por el experimento de prosa filosófica de Benjamin, hasta el surrealismo, ve Bloch retrospectivamente una serie de tendencias, latencias y excedentes que le presentan una digna ‘marca’ histórico-filosófica para el futuro. (Fürnkäs 1988, 251)²⁷

²⁷ Para Bloch, el montaje no tenía sólo un rendimiento artístico sino también el mérito histórico-filosófico de mostrar lo que no se mostraba (el caos sin idealizar, la perturbación aparentemente excepcional -el fascismo- como *regla*), y abrir así la perspectiva de un *sensorium* futuro (en el que emerja un orden insospechado de ese caos). Escribe en 1935: “El montaje (...), con el empleo de modelos cortos y despreciados, indudablemente no ha llegado a su fin. En los sondeos transversales de Benjamin se muestra: el montaje saca (...) de cierta improvisación, lo que antes habría sido arbitrario; de alguna marcada interrupción, lo que antes habría permanecido sólo como perturbación inadvertida. El montaje extrae un medio de intervención a partir de formas desestimadas o sospechadas, a partir de formas antaño consideradas de segunda mano. Desde los significados-ruinas de las grandes obras en desmoronamiento, y desde la maleza, saca un material confeccionado de manera ya no empalagosa. Entretanto, el montaje es una vía hacia una nueva ‘configuración de Pasaje’ a través de las cosas, y hacia la exposición de lo que hasta el momento era remoto. Por otro lado, en algunos curiosos experimentos de los surrealistas, de Max Ernst hasta Aragon, el montaje es una forma de cristalización del caos sobrevenido, que intenta reflejar de manera extravagante el orden venidero.” (Bloch 1985, 227) No debemos olvidar que *Herencia de este tiempo* es el libro en el que Bloch despliega su concepto de *Ungleichzeitigkeit* [asincronía o no-simultaneidad] (véase Bloch 1985, segunda parte, “Ungleichzeitigkeit und Berausung” [“Asincronía y embriaguez”]), tan próximo a la defensa benjaminiana de una



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

Tras el montaje, tanto como tras la alegoría, está la experiencia de una pérdida. Y en ambos casos la disolución del sentido tiende a expresarse con rasgos visuales: si Benjamin había ya dicho que “[e]l interés originario por la alegoría no es lingüístico, sino óptico” (Benjamin 2005, 342), tanto más pregnante será la importancia de lo visual en el caso del montaje, que tiene a dos artes visuales, el cine y la fotografía, como su campo de experimentación más temprano y más rico. La más clara inscripción del montaje como eje de un programa filosófico de vasto alcance, en el que la imagen se torna modelo de la construcción de una historia ya no teleológica, se da en el siguiente pasaje benjaminiano:

Un problema fundamental del materialismo histórico, que finalmente tendrá que ser abordado: ¿se tiene que adquirir forzosamente la comprensión marxista de la historia al precio de su captación plástica [*Anschaulichkeit* - visibilidad]? O: ¿de qué modo es posible unir una mayor captación plástica con la realización del método marxista? La primera etapa de este camino será retomar para la historia el principio del montaje. Esto es, levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante. Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total. Así pues, romper con el naturalismo histórico vulgar. Captar la construcción de la historia en cuanto tal. En estructura de comentario. (Benjamin 2005, 463)

El montaje aparece en este pasaje nada menos que como la herramienta para la renovación y realización del método marxista, esto es, la superación de la ideología del progreso y la crítica del historicismo vulgar. El montaje, que emerge del “desorden del mundo”, sugiere a Benjamin que el desarreglo visual puede ser reconducido a la construcción histórica, ofreciéndole una concepción anacrónica, asincrónica de tiempos *montados*, superpuestos, solapados. Tal es el sentido de la cita entre pasado y presente que preside la construcción histórica benjaminiana: “salvar” el pasado en un montaje en el que un *trapero* de la historia recompone un nuevo sentido a partir de los deshechos de la historia como sentido que se ausenta.

Alegoría, montaje y postdictadura

Naturaleza muerta de lo moderno, significativo que se sustrae a su significado como la calavera se separa de la bella totalidad orgánica de su cuerpo, árida materialidad de imágenes que se resisten a la significación, taquigrafía del horror, jeroglífico de una vida que no vive. Eso fue la alegoría para Benjamin. El montaje intentó, bajo el presupuesto de ese tiempo vaciado, esa era ahuecada, construir sin embargo un sentido posible a partir de esos despojos. Las artes de la alegoría y las del montaje

condensación instantánea (fotográfica) de la temporalidad. En Bloch tanto como en Benjamin se plantea un vínculo intrínseco entre una teoría del montaje (cinematográfico, teatral, fotográfico, plástico y literario) y una perturbadora teoría cualitativa de la temporalidad como asincronía de tiempos. También en ambos casos, montaje y asincronía son conceptos con que la izquierda intelectual de entreguerras intentaba hacer frente a la emergencia del fascismo. Ellos cumplen con el reclamo de una expansión de las formas limitadas de conciencia burguesa que no por ello recaen en una simple (y fascista) *disolución* de la conciencia. En el montaje, técnica y “embriaguez” se dan la mano.



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

reclaman un tipo intelectual singular: el trapero. Pero si con la alegoría el trapero posa su mirada triste sobre lo no-sido, con el montaje intenta actualizarlo.

Todo lo planteado nos permite cerrar con dos sugerencias a ser trabajadas en otro lugar. En primer lugar, quisiéramos destacar el modo en que ambas nociones benjaminianas han tenido ya una productiva eficacia para pensar los problemas de la “representación del horror” en nuestros países. Nos referimos, por un lado, a la lectura de la ficción latinoamericana postdictatorial desde la idea de alegoría, y en especial a *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* de Idelber Avelar, que se apropia de la complejización benjaminiana del concepto. Avelar enfatiza el vínculo que plantea Benjamin entre la alegoría y el *duelo* por las ruinas y los destrozos. La alegoría como topología de un tiempo póstumo permitiría una lectura privilegiada del tiempo postdictatorial en Latinoamérica: “*la postdictadura pone en escena un devenir-alegoría del símbolo*. En tanto imagen arrancada al pasado, mónada que retiene en sí la sobrevida del mundo que evoca, la alegoría remite antiguos símbolos a totalidades ahora quebradas, datadas, los reinscribe en la transitoriedad del tiempo histórico. Los lee como cadáveres.” (Avelar 2000, 22) La petrificación de la historia, la extinción de la trascendencia del sentido y la crisis de las visiones totalizantes que la alegoría vehiculiza resultarían especialmente pertinentes para pensar los tiempos postdictatoriales como tiempos de la *derrota* y del *duelo*. Así, “derrota histórica, inmanentización de los fundamentos de la narrativa y alegorización de los mecanismos ficcionales de la representación, serían teóricamente coextensivos, cooriginarios.” (Id., 27)

Por otro lado, también podemos encontrar la idea y la práctica del *montaje*, tanto en trabajos más teóricos sobre memoria, cuanto en una serie importante de ensayos fotográficos de los últimos años. En el caso de Oberti y Pittaluga (2006), estamos ante un trabajo teórico que no sólo incluye un importante apartado exclusivamente dedicado al problema de la memoria en Benjamin (Oberti y Pittaluga 2006, 192-211), sino que inserta el “montaje” en el propio título del trabajo. Pero más importante aún resulta el recurrente uso de los recursos del montaje en muchos artistas de la posdictadura que encontraron en él no sólo una herramienta artística, sino también una poderosa e iluminadora hermenéutica histórica, e incluso una clara estrategia política. En diversos trabajos de Lucila Quieto, Gabriela Bettini, Gustavo Germano, María Soledad Nívoli, Nicolás Guagnini, entre otros, encontramos que el *montaje* opera como paradigma fundamental en sus estrategias visuales, políticas e históricas.²⁸

En segundo lugar, y ya para terminar, la otra hipótesis a trabajar, a partir de lo aquí planteado, sería la siguiente: la alegoría es al montaje, según Benjamin, lo que la melancolía al luto según Freud. Si en la alegoría hay una fijación en la pérdida que reduce al yo y lo aparta de la acción en la dirección de la absorción meditativa del melancólico (en el caso paradigmático de la “incapacidad para decidir” del

²⁸ Para un abordaje de algunos de estos ensayos desde esta clave de lectura me permito remitir a García 2010.



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

príncipe Hamlet –véase Benjamin 1990, 56 ss.), en el montaje hay un verdadero trabajo que a partir de la pérdida construye nuevos lazos de sentido que apuntan directamente a la acción, y en el caso de Benjamin a la acción política. Sin embargo, como lo plantea Avelar, deberíamos ir más allá de la esquemática dicotomía freudiana, y más bien pensar las contaminaciones entre los trabajos de la melancolía (que insiste testaruda en lo que no fue)²⁹ y los del luto, entre las formas de la alegoría y su desmembramiento melancólico, y las apuestas de resignificación del montaje y su trabajo constructivo.

Bibliografía

- Amiel, Vincent (2005), *Estética del montaje*, Madrid, Abada.
- Avelar, Idelber (2000), *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Benjamin, Walter (1972), „Krisis des Romans. Zu Döblins ‚Berlin Alexanderplatz‘“, en id. *Gesammelte Schriften*, Bd. III, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1972.
- Benjamin, Walter (1987), *Dirección única*, Madrid, Alfaguara.
- Benjamin, Walter (1990), *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus.
- Benjamin, Walter (2005), *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal.
- Bloch, Ernst (1985), *Erbschaft dieser Zeit. Werkausgabe Band 4*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Buck-Morss, Susan (2001), *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, Machado Libros.
- Bürger, Peter (1987), *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- Colingwood-Selby, Elizabeth (2009), *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*, Santiago de Chile, Metales Pesados.
- Didi-Huberman (2004), *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós.
- Didi-Huberman, Georges (2008), *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*, Madrid, Machado Libros.
- Fürnkäs, Josef (1988), *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin – Weimarer Einbahnstrasse und Pariser Passagen*, Stuttgart, Metzlersche Verlagbuchhandlung.
- García, Luis Ignacio (2010), “Memorias en montaje. Imagen, tiempo y política en la Argentina reciente”, en id., *Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político-cultural*, Santiago, Universidad de Chile y LOM (en prensa).

²⁹ Incluso se ha llegado a hacer una defensa de los “actos melancólicos” como gesto de intransigencia y de resistencia, en Gundermann 2007.



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

- Gundermann, Christian (2007), *Actos melancólicos. Formas de la resistencia en la postdictadura argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Jennings, Michael (1999), „Trugbild der Stabilität. Weimarer Politik und Montage-Theorie in Benjamins ‚Einbahnstrasse‘“, en Garber, Klaus y Rehm, Ludger (1999), *global benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongress 1992*, München, Fink.
- Kracauer, Siegfried (2009), *Construcciones y perspectivas. El ornamento de la masa 2*, Barcelona, Gedisa.
- Lindner, Burkhardt (2000), „Allegorie“, en Opitz, Michael y Wizisla Erdmut (comps.), *Benjamins Begriffe*, 2 tomos, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Lorenzano, Sandra y Buchenhorst, Ralph (2007), *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*, Bs. As., Gorla.
- Menninghaus, Winfried (1993), “Lo inexpresivo: las variaciones de la ausencia de imagen en Walter Benjamin”, en V.V.A.A., *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Bs. As.: Alianza/Goethe-Institut.
- Oberti, Alejandra y Pittaluga, Roberto (2006), *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*, Bs. As., El cielo por asalto.
- Rampley, Matthew (2000), *The remembering of things past. On Aby Warburg and Walter Benjamin*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag.
- Schöttker, Detlev (1999a), „Reduktion und Montage. Benjamin, Brecht und die konstruktivistische Avantgarde“, en Garber, Klaus y Rehm, Ludger (1999), *global benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongress 1992*, München, Fink.
- Schöttker, Detlev (1999b), *Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Schwartz, Frederic (2001), “The eye of the Expert: Walter Benjamin and the Avant Garde”, en *Art History*, vol. 4, n° 3.
- Witte, Bernd (1990), *Walter Benjamin. Una biografía*, Barcelona, Gedisa.
- Zumbusch, Cornelia (2004), *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, Berlin, Akademie Verlag.