

EL PRINCIPIO DEL MONTAJE EN WALTER BENJAMIN

NICOLÁS LÓPEZ¹

RESUMEN

En el presente trabajo intentaremos circunscribir el funcionamiento del montaje en los escritos de Walter Benjamin. La consideración de este método, principio constructivo heredado de las vanguardias históricas, funciona a su vez como un pasaje cuyo reparo permite iluminar de un modo distinto sus trabajos últimos. En este sentido, sugerimos una posible *corrección estética*, a través del montaje, del materialismo histórico.

PALABRAS CLAVE:

Benjamin, materialismo histórico, vanguardia, montaje, interrupción.

INTRODUCCIÓN

Más allá de la ya conocida y bien documentada relación con el surrealismo –uno de los puntos de referencia fundamentales para leer *Dirección única*–, el productivo vínculo de Benjamin con las vanguardias exhibe otras amalgamas cuya consideración resulta de gran relevancia para un abordaje crítico. Importante, en este sentido, será señalar la influencia –no muchas veces advertida– del constructivismo. En parte, el “giro copernicano” que por mediados de la década de 1920 produjo un vuelco importante en las preocupaciones de Benjamin puede ser explicado desde esa identificación. Benjamin se adueña de las prácticas mismas que caracterizan a ese movimiento y las asume como metodología privilegiada. Con el montaje asistimos a un momento positivo del pensamiento benjaminiano. Los textos que van desde *Dirección única* hasta el *Libro de los pasajes*, pasando por los escritos sobre Brecht y el arte técnico, muestran el interés

¹ Nicolás López (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina). Áreas de interés: Filosofía de la historia, Estética.

por las potencialidades productivas de las nuevas formas artísticas que surgen en la cultura de su época, particularmente de la forma montaje como expresión, siempre dislocada, de la experiencia moderna. La consideración de estos puntos, a su vez, funciona como un pasaje cuyo reparo permite iluminar de un modo des-mitificante sus trabajos últimos, en particular, sus famosas tesis “Sobre el concepto de historia”. Me parece que podríamos hablar también allí de una corrección estética –y no sólo teológica, como sugiere la primera tesis– del materialismo histórico. En lo que sigue, intentaremos indagar en las raíces del principio del montaje para allanar el camino que nos pueda conducir a una relectura de las tesis y de la tarea que Benjamin le asigna al historiador materialista. Una lectura que respete el carácter fragmentario y la voluntad antisistemática de su pensamiento debe renunciar a la búsqueda de síntesis totalizantes o de la preeminencia de algunos de sus aspectos sobre otros. De acuerdo a esto, lo que ahora exponemos no tiene la pretensión de ofrecer una clave de acceso unívoca a sus escritos, sino una aproximación en perspectiva y siempre parcial.

LA FORMA MONTAJE

Una aproximación teórica al principio del montaje en la obra de Benjamin resulta compleja por varios motivos. El principal es que la influencia de ese procedimiento en sus escritos aparece en múltiples, y a su vez intrincados, niveles de lectura. Por otro lado, no siempre Benjamin explicita su metodología. Desde mi punto de vista, hablar de Benjamin como un teórico del montaje sería ofrecer una lectura errónea, o en todo caso, poco productiva. En Benjamin, el montaje no es un *tema* de investigación, o no es solamente eso. Es más bien una clave –por supuesto, no la única–, que Benjamin también adopta como método de composición propio.

En su *Teoría de la Vanguardia*², Peter Bürger hace una adecuada caracterización de lo que en el contexto de la producción artística vanguardista significan el montaje y la alegoría, dos categorías importantes en la obra de Benjamin. Como modos de representación dislocados, la alegoría y el montaje presentan, a nivel descriptivo, algunas similitudes básicas. En primer lugar, “lo alegórico quita un elemento de la totalidad del contexto de la vida. Lo aísla, lo priva de su función. La alegoría es

² Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*, Las cuarenta, Buenos Aires, 2010.

esencialmente un fragmento y, con ello, se opone al símbolo orgánico”³. En la alegoría, los elementos son tomados en su desnuda materialidad, despojados de cualquier totalidad dadora de sentido, en un gesto que pretende “emancipar el fragmento”. Por otro lado, “lo alegórico reúne los fragmentos aislados de la realidad y les otorga un sentido. Éste es un sentido dado, no surge del contexto original de los fragmentos”⁴. Lo que no hay en la construcción alegórica es creación como totalidad (relación orgánica entre las partes y el todo), sino ensamble de elementos disímiles y un sentido que se instituye no antes, sino a partir del trabajo del montador. Hasta aquí, lo que Bürger dice respecto a la alegoría sirve para describir el montaje. Sin embargo, habría que tener presente que si bien en Benjamin las categorías de alegoría y montaje se amalgaman en el núcleo común de la “salvación del fragmento” y la resistencia frente a la obra de arte orgánica, ambos surgen de contextos estéticos, teóricos y políticos distintos. Mientas que

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, 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 desarrolladas⁵.

Ya en su trabajo sobre el barroco, Benjamin había visualizado el carácter sufriente de la historia, protestando contra las visiones que pretendían negarlo, transfigurándolo. La alegoría, en este sentido, es el modo de expresión de ese sinsentido frente a una totalidad que se sabe perdida para siempre. Pero si la alegoría se erige como melancólica protesta, el principio del montaje, aunque igualmente asentado en la experiencia de una pérdida, es la respuesta constructiva de Benjamin ante la crisis. Ante la experiencia de la disolución y, sobre todo, de la dispersión de las cosas mismas en el

³ *Ibíd.*, p. 98.

⁴ *Ibíd.*

⁵ García, Luis Ignacio. “Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin”, en *Constelaciones. Revista de teoría crítica*, N° 2, 158-185, 2010, p. 173. Allí se muestra el lugar complejo que para Benjamin ocupa Baudelaire, donde la alegoría es restituida como figura de representación en un contexto profano, signado por la caducidad de todo en el mundo capitalista moderno. “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 pueda aún cifrarse –de manera siempre desfigurada– en la era de su disolución)” (*ibíd.*, p. 171).

caos de la gran ciudad, el montaje supone un *trabajo* positivo sobre las ruinas, los harapos, los desperdicios de la historia. Lo que este método le permite a Benjamin es una forma de componer los materiales de una manera en que no se supeditan a una lógica de ordenación jerárquica o a un relato lineal.

Dicha estrategia puede verse reflejada en la constitución teórica, material y tipográfica de ese singular “libro” titulado *Dirección única*, publicado en 1928. Este trabajo significa un punto de inflexión importante en la trayectoria intelectual de Benjamin. Hasta unos años antes de su publicación, el interés de Benjamin había estado enfocado en la exégesis de la literatura alemana.⁶ Con *Dirección única* se proyecta una perspectiva de trabajo nueva, materialista, y enfocada en la cultura europea de su tiempo, un plan que culminaría con el inconcluso *Libro de los Pasajes*⁷. Nos ocuparemos, brevemente, de ese “giro copernicano”.

ELCONSTRUCTIVISMO Y LA RECEPCIÓN DEL MONTAJE

El vuelco en el objeto de las inquietudes intelectuales de Benjamin fue impulsado fundamentalmente por sus nuevos compromisos estéticos y políticos. Sin duda, por su contacto más asiduo con el marxismo⁸, a partir de 1924, pero también por su acercamiento a las vanguardias europeas y soviéticas de Berlín. La relación de Walter Benjamin con estos movimientos fue en toda su trayectoria una fuente permanente de

⁶ Michael Jennings hace una periodización bastante adecuada de la carrera de Benjamin (cf. “Walter Benjamin y la vanguardia europea” en Unslenghi, Alejandra (comp.), *Walter Benjamin: culturas de la imagen*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2010, pp. 25-33). Entre los escritos más importantes de este período hay que señalar, ante todo, su tesis doctoral, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, defendida en 1919; además, su estudio sobre “*Las afinidades electivas de Goethe*”, que Hofmannsthal le publicó en la *Neue Deutsche Beiträge* en 1922; y *El origen del drama barroco alemán*, su desafortunada tesis de habilitación, escrita en 1925 y publicada en 1928, que cierra este “horizonte germanístico” (ver nota siguiente).

⁷ Así, 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. Los motivos profanos de ‘Calle de dirección única’ se multiplicarán en él de un modo infernal.” Benjamin, Walter, *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005, pp. 894-895.

⁸ El contacto de Benjamin con el marxismo y la incorporación de aspectos materialistas a su obra se dieron, principalmente, a través de su relación con la directora de teatro comunista Asja Lacis y a partir de la lectura de *Historia y conciencia de clase* de Georg Lukács. No obstante, no pueden ignorarse las referencias a Marx y a Sorel ya presentes en el ensayo benjaminiano sobre la violencia, de 1921.

renovación intelectual. Es a través de los círculos vanguardistas, con los que había comenzado a relacionarse ya desde su participación en el “Grupo G” –en especial, a través del constructivismo ruso–, como llegan a él la noción y la práctica del montaje. De ese grupo participaban varias personalidades importantes del vanguardismo europeo, como Lazlo Moholy-Nagy, Mies van der Rohe, El Lizzitsky, Sasha Stone, Hans Richter, John Heartfield, Georg Grosz, ente otros. Como decíamos, esas influencias permiten explicar, en parte, el viraje benjaminiano de la cultura romántica alemana a la cultura europea contemporánea. Michael Jennings sostiene que “fue tras las discusiones con sus colegas que Benjamin ‘descubrió’ sus nuevos focos temáticos: el arte industrial, la arquitectura, la fotografía, la cultura de masas y, sobre todo, la aparición de formas culturales sorprendentemente renovadoras en Francia y Rusia”⁹, e incluso puede decirse que “los orígenes del utopismo tecnológico de Benjamin [...] tanto como sus análisis de la desmitificación de la obra de arte (la destrucción de su aura) se remontan a las discusiones en el Grupo G”¹⁰.

El impacto de esas tendencias en Benjamin se materializa en las elecciones estético-políticas de *Dirección única*. La estrategia del montaje –que por entonces encarnaban, por ejemplo, la fotografía de Moholy-Nagy y los fotomontajes de John Heartfield– se adueña enteramente de este peculiar (anti)libro. Esa apropiación del constructivismo se percibe en tres aspectos básicos: la mirada vuelta a lo cotidiano, un estilo de escritura fragmentaria (no narrativa) y la diversidad temática. En Benjamin está presente una pasión por lo concreto, lo singular, y aun lo raro y excepcional; materiales que pese a no tener, en apariencia, la solemnidad y la dignidad de lo filosófico, revisten en su conjunto la importancia de ser aquellos intersticios donde pasa incierta “la verdadera historia”. La imagen es la de una “mirada microscópica” capaz de “atrapar lo verdaderamente significativo en lo pequeño y lo trivial”¹¹. En cuanto a su escritura, Benjamin ha dejado el desarrollo argumental por imágenes-pensamiento; fragmentos incisivos que, renunciando al carácter mediato de la primera estrategia, optan en la segunda por una presentación inmediata. Por otra parte, ya en la prosa misma del texto Benjamin pone en juego principios constructivistas. De acuerdo a Jennings,

⁹ Jennings, Michael. “Walter Benjamin y la vanguardia europea”, *op. cit.*, p. 33.

¹⁰ *Ibíd.*

¹¹ Sarlo, Beatriz. “Verdad de los detalles”, en *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, FCE, Buenos Aires, 2007, p. 37.

El texto de Benjamin intenta encontrar una forma de prosa equivalente a la práctica constructivista de incorporar materiales de los objetos industriales concretos a los objetos culturales [...] *Calle de dirección única* yuxtapone fragmentos teóricos con títulos que se refieren a aspectos de la cultura material que parecen guardar poca relación entre sí¹².

Basta recorrer el índice para encontrarse con esa dispersión de fragmentos¹³. Lo mismo puede decirse del *Libro de los Pasajes*. La sección “Apuntes y materiales” presenta una gama tan heterogénea de piezas como *Dirección única*. Esa falta de conexión intrínseca entre los elementos nos habla de que esos trabajos están pensados individualmente como un gran montaje, una forma des-integrada en el cual se intenta “capturar la historia en sus ‘cristalizaciones menos evidentes’”¹⁴. En la contraposición de fragmentos dispares, aparentemente distantes, “entre los que, en el mejor de los casos, una afinidad electiva espera instaurarse transversalmente”¹⁵, no se persigue síntesis alguna. De ese modo, la estrategia del montaje pretende deponer cualquier sistema de significación simbólica, en pos de una nueva ordenación en donde el sentido que se instituye surge del contraste iluminador de los elementos.

LOS TEXTOS SOBRE BRECHT Y LA OBRA DE ARTE

En los ensayos publicados en *Tentativas sobre Brecht*, la retórica del montaje no aparece demasiado y tampoco puede decirse –como sí puede decirse de *Dirección única* y del *Libro de los Pasajes*– que esos textos estén pensados, en cuanto a su composición, como un montaje. Ambas afirmaciones, sin embargo, no invalidan el hecho de la centralidad de la categoría y de sus conceptos afines en esos escritos.

¹² Jennings, Michael. “Walter Benjamin y la vanguardia europea”, *op. cit.*, p. 43.

¹³ En efecto, aparecen allí secciones bajo los títulos más disímiles: “Gasolinera”, “Salita para desayunar”, “N° 113”, “Reloj regulador”, “Piso de lujo, amueblado, de diez habitaciones”, “Terreno en construcción”, “Panorama imperial”, “Obras públicas”, “Peluquero para señoras quisquillosas”, sólo por nombrar algunos.

¹⁴ Sarlo, Beatriz. “El taller de la escritura” en *op. cit.*, p. 25.

¹⁵ Bloch, Ernst. “Revue form in philosophy”, *Heritage of our times*, Polity Press, Cambridge, 1991, p. 334. La traducción es nuestra.

En “El autor como productor”, uno de sus textos más radicales, la presencia de aspectos vanguardistas –constructivistas y dadaístas, fundamentalmente– se hace particularmente notoria e importante, en el contexto de un ensayo que se presenta con una postura política muy marcada. Allí, Benjamin retoma la controvertida figura del “escritor operante”, que muestra y encarna Sergei Tretiakov¹⁶. Esta imagen le sirve a Benjamin para ejemplificar “la dependencia funcional en la que, siempre y en todas las situaciones, están la tendencia política correcta y la técnica literaria progresiva”¹⁷. Desde una mirada materialista, como la de Benjamin, el problema del arte se exhibe como un problema técnico. El núcleo de un arte progresivo está dado no por su contenido (Benjamin se sitúa más allá de la falsa dicotomía forma-contenido) sino por la posición que el propio autor, como productor, sea capaz de tomar en el proceso de producción (artístico) y por las innovaciones técnicas a las que pueda someter sus propios medios¹⁸. De esta manera, Benjamin intenta señalar la necesidad de redefinir los géneros a la luz del proceso de refundición al que se ven sometidos con el desarrollo tecnológico. Ese proceso desestabiliza no sólo las “distinciones convencionales entre los géneros” (y “entre escritor y poeta, entre investigador y divulgador”)¹⁹, sino también las separaciones básicas que los estructuraban²⁰. En ese gesto, se modifica íntimamente el concepto mismo obra de arte y se resitúa su función social²¹.

Este rápido recorrido por “El autor como productor” viene a colación de la relación que Benjamin establece entre las técnicas artísticas revolucionarias –la del teatro épico, de

¹⁶ Para Tretiakov el escritor debe ser despojado de su “mística profesional”, debe ser un operador, uno más de los “expertos técnicos” necesarios para la construcción de la Unión Soviética. Lo que define su misión es la lucha (no el informar) y la intervención activa.

¹⁷ Benjamin, Walter. “El autor como productor”, en *Tentativas sobre Brecht*, Taurus, Madrid, 1987, p. 120.

¹⁸ En este punto, la Nueva Objetividad es fuertemente criticada por Benjamin. Para él, ese movimiento, que pretende ser progresista, sólo se identifica moralmente con el proletariado, pero no en tanto “productor”. El neo-objetivismo se caracteriza precisamente por seguir utilizando un aparato de producción caduco, en el que permanece inalterada su base capitalista. La empatía solidaria con la causa del proletariado es para Benjamin un tímido intento político que, lejos de sumarse a las fuerzas revolucionarias, resultan contraproducentes a éstas. De esta manera, pese a sus intenciones, la literatura y la fotografía neo-objetivista convierte la lucha política en objeto de consumo y complacencia contemplativa, es decir, en mercancía.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 122.

²⁰ Las de autor y lector, imagen y escritura; en el caso del teatro épico, altera la relación entre público y escena, texto y puesta en escena, director y actores.

²¹ En el ensayo sobre la obra de arte, Benjamin se ocupa más detenidamente de este punto. Cf., especialmente, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Conceptos de filosofía de la historia*, Terramar, La Plata, 2007, pp. 156-157 y p. 165.

manera eminente– y los métodos del montaje, que veía “decisivos en la radio y en el cine”²². De aquí también su interés por Brecht. En él, Benjamin ve un aliado. Brecht ha podido llevar a cabo la transformación del aparato productivo de un modo en que no se hace cómplice del esteticismo fascista. El teatro épico es para Benjamin una expresión bien lograda de una estética del montaje, donde se percibe, además, su trasfondo político. El distanciamiento de la obra de arte total (orgánica) a partir de innovaciones técnicas y la voluntad de “no pertrechar el aparato de producción sin, en la medida de lo posible, modificarlo en un sentido socialista”²³ se dan bajo la égida de los rasgos distintivos del montaje, que describimos más arriba y que aparecen con toda su fuerza en Brecht.

La técnica del montaje, como se percibe en el teatro épico, no engaña; la voluntad que lo mueve pretende todo el tiempo hacer consciente al espectador de que el producto que se le presenta es una puesta en escena, una construcción que no se oculta como artificio. A diferencia del teatro naturalista, que en su afán de imitación de la realidad tiene que reprimir la consciencia –tanto la del público como la del actor– de ser una puesta, el teatro épico “se mantiene ininterrumpidamente consciente, de manera viva y productiva, de ser teatro”²⁴. El principal operador de este “desencantamiento” es la *interrupción*. El teatro tradicional despliega un desarrollo más bien lineal, donde las acciones se suceden. Por el contrario, “el teatro épico, opina Brecht, no tiene que desarrollar acciones tanto como representar situaciones”²⁵. Ese representar es más bien un descubrir, que se logra deteniendo el proceso de la acción. En vista de ese procedimiento, cada situación manifiesta una relativa independencia de la obra como conjunto y adquiere un valor autónomo. Lo que se busca de ese modo es producir en el público un extrañamiento (“efecto de distanciamiento”) al interrumpir el *continuum* de la escena. De esta manera, esa *interrupción* “crea intervalos que socavan la ilusión del público de que hay un mundo sobre el escenario y abre el espacio para una reflexión crítica”²⁶. El estímulo complaciente, que en el caso del teatro dramático intenta capturar la atención del espectador mediante un ilusionismo hipnotizador, es reemplazado por una vocación

²² Benjamin, Walter. “El autor como productor”, *op. cit.*, p. 131.

²³ *Ibíd.*, p. 125.

²⁴ Benjamin, Walter. “Qué es el teatro épico (*primera versión*). Un estudio sobre Brecht” en *Tentativas sobre Brecht*, *op. cit.*, p. 20.

²⁵ Benjamin, Walter. “Qué es el teatro épico (*segunda versión*)” en *Tentativas sobre Brecht*, *op. cit.* p. 36.

²⁶ Eiland, Howar. “Recepción en la dispersión” en Unslenghi, Alejandra (comp.), *op. cit.*, p. 55.

didáctica, que mediante el principio de la interrupción es capaz de paralizar “su disposición para compenetrarse”²⁷, obligando al público a tomar una postura ante la situación. Lo que queda entonces es un cúmulo de situaciones superpuestas como un montaje.

En el montaje, también en el del teatro épico brechtiano, el *shock* sustituye a la contemplación recogida como modo predilecto de recepción²⁸. Dicho procedimiento técnico, ejemplificado en la interrupción del *gestus* y también en el montaje cinematográfico, funciona como un vehículo (“entrenamiento”, en el contexto de “La obra de arte”) hacia las nuevas formas de percepción, digamos, post-auráticas. No admite como modo de recepción un recogimiento contemplativo, sino un anti-hermenéutico efecto de impacto.

Recuperando a Brecht y al constructivismo en general, Benjamin busca él mismo “ejemplificar –más que limitarse a describir– el papel que Moholy-Nagy reclama para los nuevos medios tecnológicos: la capacidad de alterar los modos de percepción humana mediante la exposición a relaciones nuevas y ‘productivas’ entre la compleja multiplicidad de los objetos de la sensación humana en la modernidad”²⁹. Este intento benjaminiano de “amalgamar arte y técnica en función de una transfiguración de la vida cotidiana de las masas urbanas”³⁰ es un gesto típicamente vanguardista. El montaje es en ese sentido la respuesta productiva ante la crisis y la disolución del sentido, y por eso el valor que Benjamin le concede. Por eso también, tanto el teatro épico como el constructivismo están para Benjamin a la altura de su tiempo y de las marcas de la aperccepción que lo caracterizan³¹. Esa constatación, es, al mismo tiempo, un desafío, análogo al que Benjamin le plantea al materialista histórico, lo cual nos conduce al último punto que quisiéramos mostrar.

EL MONTAJE EN LAS “TESIS” Y EL *LIBRO DE LOS PASAJES*

²⁷ Benjamin, Walter. “Qué es el teatro épico (*segunda versión*)” *op. cit.*, p. 39.

²⁸ Desde luego, como sucede con las obras vanguardistas, la forma de recepción que reclaman no tiene que coincidir con la recepción real de la obra.

²⁹ Jennings, Michael. “Walter Benjamin y la vanguardia europea”, *op. cit.*, p. 45.

³⁰ García, Luis Ignacio. “Alegoría y montaje...”, *op. cit.*, 174.

³¹ Cf. Benjamin, Walter. “La obra de arte...”, *op. cit.*, p. 180.

Para finalizar, procuraremos ver las apuestas metodológicas que persisten en sus trabajos últimos, particularmente en las celebres tesis *Sobre el concepto de historia*. Allí, Benjamin retoma para el materialismo histórico aquellos principios que ya fueran utilizados en *Dirección única*, y que se reconocían en ciertas formas del arte técnico y en el teatro de Brecht. El apartado N del *Libro de los Pasajes* ofrece algunas claves en ese sentido. Quizás, de manera más elocuente en la siguiente cita:

Método de este trabajo: el montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No haré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los deshechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manea posible: empleándolos.³²

Mostrar no es describir los hechos “tal cual fueron”, pretensión positivista de apresar un pasado que se considera neutro y clausurado. Mostrar es utilizar esos desechos, montándolos en una nueva ordenación –“un armazón, estrecho pero resistente (filosófico), para llevar a su red los aspectos más actuales del pasado”³³– para componer un nuevo sentido. Con este nuevo método, Benjamin busca desactivar el dispositivo discursivo de la socialdemocracia y del historicismo positivista que le era afín. La aniquilación de la noción de progreso inherente a la visión marxista-positivista, a través de la introducción de elementos mesiánicos de la tradición judía, tiene su contrapartida metodológica en el postulado constructivista del montaje³⁴. En este plano, “el montaje es en Benjamin ya no sólo un dispositivo estético, sino eminentemente una herramienta histórico-filosófica de primer orden”³⁵. Podríamos hablar aquí de una corrección estética del materialismo histórico. Así:

¿De qué modo es posible unir una mayor captación plástica con la realización del método marxista? La primera etapa de este camino sería retomar para la historia el *principio del montaje*. Esto es, levantar grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante.

³² Benjamin, Walter. *Libro de los Pasajes*, *op. cit.*, p. 462 [N1 a, 8].

³³ *Ibíd.*, p. 461 [N 1 a, 1].

³⁴ La idea de progreso inherente al marxismo vulgar –fundamentalmente, el de la socialdemocracia– que Benjamin criticaba es destituida de su *materialismo histórico*, en parte por la incorporación de *aspectos mesiánicos*, en parte por sus *reflexiones estéticas*, aunque nunca puede decirse con precisión dónde terminan unos y comienzan los otros. En las tesis, los tres aspectos conviven en favor de un punto de vista verdaderamente híbrido y no exento de tensiones.

³⁵ García, Luis Ignacio. “Alegoría y montaje...”, *op. cit.*, p. 177.

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 comentario³⁶.

Por este trabajo sobre la superficie, a partir de los fragmentos, dice Benjamin que “el fundamento de la historiografía materialista hay un principio constructivo”³⁷. La “mirada microscópica” es retomada en el plano historiográfico. Si la historia como totalidad de sentido, como itinerario incesante de la humanidad hacia su perfección ilimitada (tesis XIII), es una noción que “carece de vigencia” (tesis VIII), el significado de la historia debe buscarse en los intersticios, en esos “pequeños momentos singulares” en los que se cristaliza el “acontecer total” como en una *mónada*. Sabemos que la historia de los grandes acontecimientos es la historia de los vencedores. Por eso, los “harapos”, los “restos”, los “desperdicios”, los “escombros” aparentemente insignificantes, son rescatados (“salvación del fragmento”) por el materialista histórico. Dado que el *continuum* de la historia es el de los opresores, el montaje histórico es también la respuesta política a la ideología del progreso y su epistemología del *continuum*.

Así como en el *collage* dadaísta se rompía la relación de la parte con el todo y el *shock* reemplazaba la contemplación recogida, en el montaje histórico benjaminiano se desconecta el acontecimiento particular a un sentido trascendente (se desaloja toda teodicea), y la *empatía* con el vencedor es desplazada por la *interrupción* del *continuum* de la historia.³⁸

La historia no puede ser pensada ya desde la perspectiva de una totalidad transfiguradora, donde el pasado oprimido quede asimilado y justificado en y por la belleza del propósito o la marcha triunfal de la civilización. El trabajo del historiador no pasa por la “reconstrucción” de un pasado que se presume inerte y concluido, pues toda reconstrucción supone un movimiento empático con el vencedor. La tarea del historiador materialista benjaminiano consiste en un trabajo a partir de la destrucción

³⁶ Benjamin, Walter. *Libro de los Pasajes*, *op. cit.*, p. 463 [N 2, 6].

³⁷ Benjamin, Walter. “Sobre el concepto de historia”, *Conceptos de filosofía de la historia*, *op. cit.*, pp. 74-75.

³⁸ García, Luis Ignacio. “Alegoría y montaje...”, *op. cit.*, p. 179.

del *continuum*, articulando los eventos singulares sin someterlos a un encadenamiento lineal.

En un tiempo de crisis del mundo burgués capitalista, signado por el horror de la Gran Guerra y el ascenso del fascismo, Benjamin ofrece las claves para una forma de construcción histórica que apuesta a la recomposición de un sentido nuevo, artificial, a partir de imágenes dispersas. Brinda también nuevas maneras de entender la relación entre pasado y presente. Las huellas del pasado sobreviven en el presente, aunque no con la transparencia que esperaría el historicismo. Lo hacen subrepticamente, en sus ruinas. Retomando a Benjamin, Zamora dice que el pasado no está clausurado, por lo menos en dos sentidos:

En la pervivencia actual de las causas que produjeron dicho pasado y en los efectos sobre el presente de lo que quedó frustrado injustamente. No sólo forma parte del presente lo que se impuso con poder histórico y social, también las posibilidades no realizadas y las esperanzas incumplidas por efecto de ese poder. Quien maneja un esquema evolutivo permanece inevitablemente ciego a estas actualidades sin poder.³⁹

El historicismo no da cuenta de las verdades pretéritas truncas (actualidades sin poder) que se alojan en los aspectos más insignificantes del presente. La radicalidad del montaje benjaminiano reside en la búsqueda de construir con esas ruinas una imagen histórica que les devuelva su impulso, y que avivando “la chispa de la esperanza en el pasado”⁴⁰ prepare a su vez el terreno para la irrupción de la *acción política*.

BIBLIOGRAFÍA

Arendt, Hannah. “Introducción a Walter Benjamin 1892-1940” (Introducción a Benjamin, Walter. *Conceptos de filosofía de la historia*, Terramar, La Plata, 2007. Traducción de H. A. Murena y D. J. Vogelmann)

Benjamin, Walter. “El autor como productor” en *Tentativas sobre Brecht*, Taurus, Madrid, 1987.

³⁹ Zamora, José Antonio. “Actualidad de la teoría crítica”, en *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, vol. 1, 175-181, 2009, p. 177. Disponible en <http://www.constelaciones-rtc.net/>

⁴⁰ Benjamin, Walter. “Sobre el concepto de historia”, *op. cit.*, p. 68.

- “Qué es el teatro épico (*primera versión*). Un estudio sobre Brecht” en *ibíd.*
- “Qué es el teatro épico (*segunda versión*)” en *ibíd.*
- “Estudios sobre la teoría del teatro épico” en *ibíd.*
- *Dirección única*, Alfaguara, Madrid, 1987.
- *Libro de los Pasajes*, Akal, Madrid, 2005.
- “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Conceptos de filosofía de la historia*, Terramar, La Plata, 2007.
- “Sobre el concepto de historia”, en *ibíd.*

Bloch, Ernst. “Revue form in philosophy”, en *Heritage of our times*, Polity Press, Cambridge, 1991.

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*, Las cuarenta, Buenos Aires, 2010.

Eiland, Howar. “Recepción en la dispersión” en Unslenghi, Alejandra (comp.), *Walter Benjamin: culturas de la imagen*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2010.

García, Luis Ignacio. “Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin”, en *Constelaciones. Revista de teoría crítica*, N° 2, 158-185, 2010.

Jay, Martin. *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt*, Taurus, Madrid, 1986.

Jennings, Michael. “Walter Benjamin y la vanguardia europea” en Unslenghi, Alejandra (comp.), *op. cit.*

Sarlo, Beatriz. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, FCE, Buenos Aires, 2007.

Zamora, José Antonio. “Actualidad de la teoría crítica”, en *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, vol. 1, 175-181, 2009. Disponible en <http://www.constelaciones-rtc.net/>