

¿Qué tipo de conocimiento histórico podemos construir? Montaje, técnica y poética en la obra de Walter Benjamin

What kind of historical knowledge can we build? Montage, poetics and technique in the work of Walter Benjamin

Ludmila Fuks^{a b}

ludfuks@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7314-166X> 

^a Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina

^b Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Ciudad de Buenos Aires, Argentina

RESUMEN

La apuesta benjaminiana implica repensar la historia de forma tal que al contarla no se dé nada por perdido. De aquí la necesidad de un nuevo método histórico que capte críticamente desde el presente los materiales del pasado para, así, actualizarlos. En el presente artículo, partimos del poemario argentino *Deuda & literatura*, de Omar Chauvié (2017), para llevar a cabo una reflexión sobre el montaje como principio técnico y metodológico de construcción del conocimiento histórico. En segundo lugar, haremos un recorrido por el concepto de montaje y de ciertas figuras —la técnica, la cita, lo auténtico— para ver cómo operan en las diversas esferas de pensamiento de Walter Benjamin. Por último, abordaremos la idea de historia discontinua benjaminiana y la noción de anacronismo. Este recorrido nos permitirá vislumbrar que es posible otra construcción del conocimiento histórico a partir de la cita de materiales y de la estructura de un montaje que lleve como insignia y sello lo “auténtico”.

PALABRAS CLAVE

Walter Benjamin. Historia. Montaje.

ABSTRACT

The Benjaminian bet involves rethinking history in such a way that in recounting it nothing is lost. Hence the need for a new historical method that can critically capture from the present materials of the past in order to update them. In the present work, we decided to start from the Argentinian poetry book *Deuda & literatura*, by Omar Chauvié (2017), to reflect on montage as a technical and methodological principle of building historical knowledge. Secondly, we will take a tour through the concept of montage and certain figures—the technique, the quote, the authentic—to see how they operate in the different spheres of Walter Benjamin’s thought. Finally, we will address the idea of the Benjaminian discontinuous history and the notion of anachronism. This tour will allow us to perceive that another construction of historical knowledge from the citation of materials and the structure of a montage that carries “the authentic” as its insignia and seal is possible.

KEYWORDS

Walter Benjamin. History. Montage.

Descubrir en el espacio de lo que es la actuación política el espacio integral de las imágenes (BENJAMIN, 2009, p. 315).

¿Hacer una política poética?

En 1824 se publica *La lira argentina o Colección de las piezas poéticas dadas a luz en Buenos Ayres durante la guerra de su independencia* [...]. El primero de julio de ese año, el ministro de Gobierno de la provincia de Buenos Aires, Bernardino de la Trinidad González de Rivadavia y Rodríguez de Rivadavia, inicia un ciclo de endeudamiento al pactar un empréstito con la compañía británica Baring Brothers por la suma de 1.000.000 de libras esterlinas / [...] Ya al final de su vida, Sarmiento escribía/ `£a gran deudora del Sud`/al momento de nombrar a/ £argentina// huellas de un mismo carro, / la Deuda y la £iteratura (CHAUVIÉ, 2017, p. 11).

Así comienza el poemario *Deuda & Literatura*, escrito por Omar Chauvié y publicado en 2017 en Argentina. En pleno contexto de aumento exorbitante de toma de deuda externa por parte del país, el libro inicia afirmando que la historia de la deuda externa argentina y la de la literatura argentina estarían unidas, tanto en 1824 como en 2017. Lo que este libro nos contará es, entonces, la historia de la deuda y la literatura argentina. Es decir, la historia de su conjunción, desde el punto de vista del presente. Pero, ¿cómo cuenta un poemario esta historia, la historia? El poema "Método" se pregunta "qué es tener un buen nombre?"¹ y son Leónidas Lamborghini y su poema "En la subasta" (1972) quienes son llamados a dar la respuesta:

él parte con una rayita el apellido Bullrich/ bull-rich, el nombre de los rematadores/ re-matadores, hacemos el mismo ejercicio/ *Adolfo Bull-rich y Cía.* re-matadores/ una casa dedicada a la consignación y venta de ganado y/ de propiedades rurales,/ Silvina Bull-rich, una escritora que vivió retirada en Punta/" y continúa "Angélica del Solar Dorrego Bilbao/ Bull-rich/ María Luisa Manuela/ Bull-rich O-campo, Adolfo Jacobo/ Bull-rich Rejas, Héctor Florencio/ Bull-rich Casa-res Martínez de Hoz/ ¿Al final de semejante prosapia será necesario llamarse/ Patricia? (CHAUVIÉ, 2017, p. 18-19).

El método poético parece entonces trabajar con la iluminación recíproca de literatura y política argentinas. Chauvié trae al poeta Leónidas Lamborghini para exponernos una

¹ Signo de interrogación de apertura omitido en el original.

doble genealogía: personas vinculadas al poder político y económico argentino desde principios del siglo pasado hasta hoy; y la otra cara, una tradición literaria resistente a ese poder. Lo oligarca e imperial vs lo nacional y lo popular. Adolfo Bullrich, al mando de la ciudad de Buenos Aires en 1898, y Patricia Bullrich, funcionaria en el momento de escritura de este mismo poemario, heredera de esa misma política terrateniente que supo ser la base del poder económico rural de fines del siglo XIX en Argentina. De esta manera, el poema no solo enlaza —y así nos muestra— esa tradición y herencia del poder político y económico argentino, sino que, además, el poeta enlaza su propia voz con la de un poeta argentino anterior, emparentando así las resistencias político-poéticas. Lamborghini, en su poética de denuncia al antiperonismo, ejercía ya una poesía polifónica a partir de la inclusión de voces del pasado. Ana Porrúa nos señala que, en su poesía, “las voces del presente [...] articulan pasado y futuro en un collage de enunciados de procedencias diversas” (PORRÚA, 2001, p. 156). En efecto, en este poema, Leónidas “yuxtapone la letra del famoso tango de Romero y Gardel ‘Tomo y obligo’ al discurso de la oligarquía ganadera, enemiga del Peronismo, en un remate en la Sociedad Rural” (PÉREZ, 2014, p. 29). Así, el poema de 1972 lleva a cabo una crítica a esa política económica rural y la inserción de esta pieza en el poemario de Chauvié se actualiza a una crítica a la política económica de 2017.

¿Cómo se generan estos saltos temporales en el poemario? A partir de las citas. Directas o indirectas, con comillas o sin comillas, literarias o no literarias: una línea de 1885 del diario *El censor*, fundado por Sarmiento; una anotación de 1976 de Bioy Casares en su diario íntimo; un dicho de José de San Martín y Matorras de 1827; una nota del acuerdo firmado entre los representantes de la provincia de Buenos y la banca Baring Brothers en 1824; una frase de Dietrich en 2016; una línea del vicepresidente del Consejo Escolar de Bahía Blanca en 2015; una canción de Luis Alberto Spinetta de 1982. Estos materiales no están en el libro en pos de inventariar menciones relacionadas con la deuda y el deber en Argentina, sino que están expuestos. Esto implica que son sobre todo empleados, que sus palabras son llamadas a tener un lugar en el texto, por fuera de su emplazamiento original. Hay en el resultado final una composición de documentos heterogéneos, sacados de su contexto, que, en conjunto, se actualizan y conversan entre sí instituyendo un modo de construir un conocimiento sobre lo sido y el ahora que permite contar otra versión de la historia argentina. Los andamiajes del libro son “deuda”, “literatura” y la historia que allí hay, pero el empleo de los documentos es realizado de forma amplia. De un modo que nos recuerda el genealógico, de las menciones a la deuda se ramifica hacia el deber y de este, hacia la culpa. De la deuda, los poemas (¿o la historia?) derivan a la dependencia y, en este punto, Tristan Tzara y el dadaísmo son traídos al juego: “USA USA USD USD USA USA/ Da da da dá da [...] / Dadá not dead

Deuda not dead" (CHAUVIÉ, 2017, p. 40), pero con la rítmica de una canción de *The Police* de los años 80. La alusión a la vanguardia dadaísta vincula a un poeta argentino contemporáneo con un movimiento europeo de principios del siglo pasado, pero no solo por medio de su mención. La composición visual del libro no es menor, el recurso gráfico y tipográfico hacen a la discontinuidad del relato y también nos remiten a las poesías surrealistas. Si estamos atentos y atentas a la lectura del poemario, el uso de diversos documentos en una composición poética y visual forma parte en realidad de una forma de exposición de la historia anacrónica, una forma que es también contenido: el montaje.

Hemos comenzado, así, por la obra de arte —en este caso, un libro de poemas— y, desde ella, indagaremos el montaje; desde ella y con ella nos dirigimos hacia una posibilidad de construcción del conocimiento histórico. Los procedimientos poéticos participan de la elaboración de un tipo de conocimiento y, a su vez, nos permiten indagar sobre el lugar del montaje en esa construcción.² Si bien el montaje es un procedimiento que tiene su auge con las vanguardias de la posguerra europea, exponerlo de la mano de un poemario contemporáneo pone de manifiesto su actualidad metodológica. A su vez, siguiendo a Didi-Huberman (2011) y su lectura sobre Walter Benjamin, la imagen —como concepto operatorio— es el punto privilegiado para pensar la historia y su temporalidad. Así como la historia que construye el montaje es discontinua, la temporalidad que le subyace también lo es: "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" (GARCÍA, 2010, p. 178).

Empezar por este poemario nos permite ver y rescatar las figuras clave para esta noción: la cuestión de un método que trabaje con la iluminación recíproca de la tradición de los oprimidos y las herencias de los opresores a partir de la inclusión de la alteridad y sus voces; el uso de las citas como *médium* de materiales heterogéneos, heterogéneos tanto en términos de temporalidad como de emplazamiento original (estadísticas, canciones, libros, diarios, discursos, etc.).³ Se desprende de esto que el conocimiento que este método elabora claramente abandona la pretensión de

² No desconocemos los debates internos de la crítica literaria sobre la especificidad de lo poético, pero en este trabajo no los abordaremos dado que el ángulo que aquí se toma no es el de la literatura, sino, más bien, el de una teoría o filosofía política.

³ Planteamos "medio" en términos de *médium* por su aspecto topológico de un espacio donde algo tiene lugar y se consume, a diferencia de *Mittel*, término que, si bien se traduce igualmente como "medio", tiene un cariz instrumental, emplazándose, por tanto, en una relación de medios-fines. Esta aclaración refiere a la noción benjaminiana de medio presente en textos más tempranos, tales como *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916), *Die Aufgabe des Übersetzers* (1923), *Zur Kritik der Gewalt* (1921), entre otros. Sobre esto, ver García (2015).

neutralidad y avanza hacia una comprensión del conocimiento que se corre de una visión científicista para contraponer un conocimiento político. Es decir, el montaje, tanto en una poética política como en una historiografía, al mostrar y exponer los movimientos de la propia materia histórica con la cual trabaja, permite relevar, hacer aparecer, aquello que, de no ser rescatado, quedaría no observado o desactivado; de esta forma, reconfigura y actualiza la relación del presente con el pasado. Por otro lado, entendemos que la exigencia de “refundar la historia en un movimiento ‘a contrapelo’, es apostar a un conocimiento por montaje” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 174). En efecto, el hacer espacio a lo tradicionalmente obturado y fundarse en la exigencia benjaminiana de contar de otra forma la historia, conlleva en su núcleo más íntimo una pretensión de justicia, al menos epistémica. Si bien este poemario no habla explícitamente del montaje, como puede verse, las figuras que hemos venido indicando remiten a esa técnica, por lo cual la obra nos ofrece herramientas para pensar hoy la problemática que abordamos en constelación con el pensamiento de Walter Benjamin. De esta manera, la pregunta que anima este trabajo es aquella que refiere a la posibilidad de construcción de un conocimiento histórico hoy en Latinoamérica sobre la base de la habilitación de un método que se sostenga sobre una noción de justicia epistémica, que incluya en su hacer a la imagen y no desconozca la acción ética que de él se desprende. Es decir, un método que permita pensar y que, por tanto, no se someta a: 1. una lógica contenidista o formalista; 2. la lógica del capital o de las normatividades de hiperespecialización del sistema científico que reverberan del sistema económico-político hegemónico.

Por eso, en los siguientes apartados indagaremos en la noción y la práctica del método epistemológico-crítico del montaje a partir de la obra de Benjamin. Comenzaremos por la cuestión de la técnica y la política en relación con lo literario a partir de *El autor como productor* (1934) y el *Libro de los Pasajes* (1927-1940) para desprender de aquí la cuestión del montaje y la problemática de la forma y el contenido. En un segundo momento, repasaremos brevemente las reflexiones benjaminianas sobre el montaje surrealista para abrir espacio al elemento político que aquí se ancla. Posteriormente, expondremos el paso hacia la historia y su construcción. Es en *Das Passagen-Werk* donde Benjamin señala el montaje como principio para la historia en vínculo con el trabajo de la cita. De la mano del ensayo *Karl Kraus* (1931) y las tesis *Sobre el concepto de historia* (1940), podremos ver la íntima relación que hay entre la cita y la justicia. Para finalizar, ahondaremos en la concepción benjaminiana de la historia y su temporalidad, que, en última instancia, se trata de cómo pensar el anacronismo.

Técnica y poética, técnica y política

Dos preguntas se derivan, en principio, del poema con el que comenzamos este trabajo. Una es aquella que indaga sobre el *cómo*, es decir, sobre cómo contar una historia justa; y la otra refiere al sujeto productor de conocimiento, a si un poeta puede legítimamente construir un conocimiento al igual que podría hacerlo un filósofo o un historiador y, por tanto, a si el modo del mismo es productivo, lo cual nos reenvía a la primera pregunta sobre el cómo hacer. Por tanto, son preguntas que aluden al estatuto del conocimiento y a la técnica de elaboración de este, punto al cual queremos llegar. No pretendemos clausurar estas preguntas, pero, para abordar la cuestión de la técnica, por el momento basta decir que, en Benjamin, el conocimiento refiere necesariamente a un salvataje, a una redención (ABADI, 2014); y, si este refiere al pasado, implica a su vez un tratamiento político, aspecto en el cual nos detendremos más adelante. Esta temática es abordada en su ensayo hartamente comentado *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), principalmente en relación con el cine (BÛRGUER, 1974; COHEN, 1995; WEIGEL, 2012). Benjamin alude al par técnica-política, en relación específica con lo poético, en su conferencia de 1934 *El autor como productor*, por lo que decidimos empezar por aquí.

En esta conferencia, del '34, Benjamin inicia hablando de la figura del poeta con respecto a lucha revolucionaria o respecto de la política en última instancia. Para Benjamin, esto es relevante porque "la tendencia política correcta incluye una tendencia literaria" (BENJAMIN, 2009, p. 299).⁴ Para el autor, esto está íntimamente relacionado con la problemática de la forma y el contenido, sobre todo en una literatura política. En esta línea, Benjamin se pregunta por el lugar de una obra literaria en conexión con las condiciones históricas literarias de producción, lugar que "refiere inmediatamente a la técnica literaria de las obras" (BENJAMIN, 2009, p. 300). La técnica —es decir el *con qué* se edifica— será, entonces, un punto de vista privilegiado para pensar esta construcción. Pero no cualquier técnica, sino una que, justamente, supere la división forma/contenido, lo cual Benjamin habría postulado —y llevado a cabo— en *Einbahnstrasse* (1928), pero que también es mencionado en *Das Passagen-Werk* (1927-1940).⁵ Este punto es crucial porque, por un lado, las técnicas son progresivamente absorbidas por la dinámica del

⁴ Es necesario aclarar que Benjamin es autor de amplios trabajos sobre la cuestión de la poesía y el poeta, principalmente a partir de Baudelaire. Nosotros no llegaremos a abordar este punto. Sobre el tema, ver Naishtat, Gallegos y Yébenes Escardó (2015).

⁵ "El método científico se caracteriza porque desarrolla nuevos métodos al conducir a nuevos objetos. Es el mismo caso que el de la forma en el arte, caracterizada por desarrollar nuevas formas al conducir a nuevos contenidos. Y es que sólo externamente posee una obra de arte una *soja* forma, y el tratado un *solo* método" (BENJAMIN, 2016, p. 475).

capitalismo y la repetición, perdiendo, así, su potencial político. Por ejemplo, Benjamin ve que la fotografía es cada vez más sutil, más bella, cae en el ritmo de la moda, ritmo que no es otro que el del capitalismo y de lo siempre-igual, como señala en los convolutos B y D de *Das Passagen-Werk* (BUCK-MORSS, 2005; DOHERTY, 2006). Lo mismo habría sucedido con el cine, nos señala Benjamin en *Krisis des Romans* (1991), y con los géneros literarios, que pierden esa capacidad de arrancar “las energías literarias del presente” (BENJAMIN, 2009 p. 301). En el *exposé París, capital del siglo XIX*, señala esa entrega del arte a la técnica y la mercantilización que esto posibilita:

El inicio lo marca la arquitectura como una labor de ingeniería. Le sigue la reproducción de la naturaleza como fotografía. La imaginación creativa se prepara a ser práctica como dibujo publicitario. La creación literaria se somete, con el folletín, al montaje. Todos estos productos están a punto de entregarse al mercado como mercancías (BENJAMIN, 2016, p. 49).

En esta línea, en *Einbahnstrasse*, Benjamin diagnostica el fin del formato tradicional del libro y señala que “[l]a escritura en efecto, que había encontrado su refugio en el libro impreso, donde llevaba una vida autónoma, es cruelmente arrastrada a la calle por los anuncios y sometida a las brutales heteronomías del caos económico” (BENJAMIN, 2010, p. 42).⁶ De allí toma la nueva forma. Para Benjamin (2009), para sacar la técnica del ritmo del consumo, se debería derribar “la barrera entre escritura e imagen” o entre “técnica musical y literaria”. Que la escritura entre así al espacio gráfico implica la “conquista” del territorio de la técnica, implica la impresión de un *ritmo* escrito en uno visual. A su vez y a la inversa, la incorporación de las “tensiones gráficas tipográficas” en lo escrito, como la realizada por Mallarmé y los dadaístas, mezcla en el ritmo de la escritura el propio de lo visual, lo cual, para Benjamin, implicaría la imagen auténtica del futuro de la escritura. Así también lo veíamos en el poemario: Chauvié inserta el signo de la libra esterlina £, la moneda inglesa —dando cuenta, así, de la deuda contraída para con este país a principios de siglo XIX— e introduce un juego con la disposición de las palabras en la hoja, algo que Benjamin utiliza en su *Einbahnstrasse*. En última instancia, partir del progreso técnico hacia el político implica la incorporación de la palabra en el medio visual, pues sin la palabra no habría política posible (y tampoco justicia, como veremos más adelante); pero también resulta necesaria la unificación de técnica y contenido, dado que, de todas formas, “la última línea de resistencia del arte

⁶ La cuestión sobre el fin del formato tradicional también se encuentra en su *El Narrador. Consideraciones acerca de la obra de Nikkola Leskov*, donde Benjamin nos señala que la decadencia de la relación está íntimamente vinculada con el declive de la experiencia en contraste con el aumento de las vivencias, las cuales, por ser meramente inmediatas, no condensan en tramas colectivas.

[coincide] con la línea de ataque más adelantada de la mercancía” (BENJAMIN, 2016, p. 59). Esto explicaría la aserción —en *Einbahnstrasse*— de que una “auténtica actividad literaria” debe realizarse en formatos acotados (volante, folleto, artículo, cartel) —los mismos que son criticados por ser adecuados a la mercantilización— que impliquen también el trabajo con fragmentos.⁷

Las cuestiones técnicas se expresan, así, en las diversas formas literarias. Es decir, no necesariamente provienen de la literatura *per se*, sino que vienen de esferas más amplias que responden al momento histórico específico y, por ende, las formas literarias nos permitirían también vislumbrar aquello que se expresa en otros ámbitos. Como señala Benjamin en el *Libro de los Pasajes*, hay una renovación del arte por medio de las formas y, en este contexto particular, la forma se ve influenciada por el principio mecánico. Por lo tanto, las técnicas de la construcción en hierro influyen sobre los motivos artísticos, como lo expresan los ornamentos del *Jugendstil*, o también el cine, como punto culminante de esa integración técnica. En sus primeras anotaciones, Benjamin señala que parte “[d]el problema formal del nuevo arte” se relaciona con el hecho de que “los universos formales de la mecánica, de la construcción de maquinaria, etc. [...], sin que lo sospecháramos, nos han sobrevenido sin nuestra colaboración” (BENJAMIN, 2016, p. 853). En esta línea, la literatura se adaptaría también a los principios constructivos de la técnica y la arquitectura, aunque de forma retardada.⁸ Entonces, es en la técnica industrial donde radica “la más temprana manifestación del principio de montaje” (BENJAMIN, 2016, p. 182). Los precursores serían, así, construcciones como el Palacio de la Industria o la Torre Eiffel, la cual se basa en una técnica mediante la cual se montan las formas más pequeñas del material. Así, la Torre Eiffel es un montaje de 12.000 piezas de metal, de dos millones y medio de remaches (BENJAMIN, 2016, p. 182-183). Es decir, “el montaje emerge del mundo profano de la técnica industrial moderna” (GARCÍA, 2010, p. 174). En esta línea, podemos recordar el montaje mecánico, en el que, por medio de la unión de las diversas piezas particulares, un engranaje o maquinaria puede funcionar, como nos lo señala Buck-Morss (2005) al recordar el origen de la línea de montaje en la fábrica de Highland Park de la Ford Motor Company en Detroit en 1909. Ahora bien, que el montaje no sea primariamente “un principio estilístico propio de las artes aplicadas” (BENJAMIN, 2010, p. 519) le permite a Benjamin desplazarlo hacia otras esferas, como la de la historia y la filosofía. Teniendo

⁷ En *Einbahnstrasse*, Benjamin señala que la importancia de los fragmentos reside en que estos son materiales vitales. No la llegaremos a abordar aquí, pero la cuestión de lo fragmentario forma parte de casi toda su obra. Sobre el tema, ver García (2010).

⁸ “La repercusión de la industria en el lenguaje es posterior a la que ejerce sobre la imagen (en los surrealistas)” (BENJAMIN, 2016, p. 989, Nº 5, ms. 1.144).

en claro este vínculo entre la política, la técnica y el arte, podemos desprendernos de la especificidad de lo poético y avanzar en las figuras que forman al montaje en términos de herramienta gnoseológica.

¿Qué hace que un montaje sea político? Lo auténtico, el salto

Los principales textos en los que Benjamin señala la cuestión del montaje refieren principalmente al surrealismo y a la esfera del arte. Además del ya ampliamente comentado ensayo sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), el tema aparece también en *Breve historia de la fotografía* (1931), *Segunda Carta de París* (1936), *Daguerre o los panoramas* (1935) y *¿Qué es el teatro épico?* (1931/1939). Son textos que refieren al ámbito de lo visual principalmente y que se desprenden de las consideraciones del autor sobre el cine. Son, además, todos de la década de 1930, cuando ya la mirada optimista sobre la técnica y su potencial revolucionario se encontraba casi perdida a causa del contexto de alza del fascismo y su uso de los espectáculos masivos, por un lado, y a causa de las políticas culturales del estalinismo, por otro (HANSEN, 2012). Así y todo, “el interés de Benjamin por el medio fotográfico todavía participa de la perspectiva vanguardista de la década de 1920” (HANSEN, 2012, p. 14). A modo de introducción y resumen, vale la pena referir a dichos textos brevemente aunque no los abordaremos en profundidad. Es relevante señalar que, en ellos, la figura del montaje es vinculada con el uso de la fotografía (el fotomontaje) y el cine por la vanguardia, es decir, con fines de agitación y performatividad política. En estos textos se hace hincapié en el modo de operar del montaje a partir del principio de interrupción, con el cual hace “manifiesto el estado de cosas” a partir de la “exposición de lo presente”. De esto se deriva que el fotomontaje y el teatro épico actúan en torno a la exigencia de compromiso que las obras le imponen al observador, dado que lo inquietan y no permiten una mera contemplación (BENJAMIN, 2015, p. 39). Benjamin también analiza el teatro épico brechtiano e identifica en él al montaje con una “técnica” con alto potencial político (WIZISLA, 2007). Ese teatro, en efecto, expondría la situación al interrumpir las acciones mediante la música: “El teatro épico, por tanto, asimila —con el principio de la interrupción—, un procedimiento que les resulta a ustedes familiar, por el cine y la radio, en los últimos diez años. Me refiero al procedimiento del montaje: lo montado interrumpe el contexto en el cual se monta”, señala Benjamin (2009, p. 311) en *El autor como productor*. Claramente aquí la interrupción es un principio cuasi político en la medida en que desliga el sentido totalizante y revela un cariz singular que, de otra forma, pasaría desapercibido. Ahora bien, la importancia que se le da en estos textos no deriva de que opera sobre un

contexto pasado —como sí lo hace la cita, como veremos en el próximo apartado—, sino más bien del hecho de que suspende el contexto presente y de que, con esto, se fuerza al espectador a que tome una postura o una decisión. La reconfiguración de lo gestual en el teatro brechtiano, que Benjamin (1966) llama el “gestus” citable, y la construcción de la escena “desde los más pequeños elementos” implican, así, “una reconversión de los métodos del montaje, decisivos en la radio y en el cine, que de un procedimiento a menudo sólo en boga pasan a ser un acontecimiento humano” (BENJAMIN, 2009, p. 312). Y, aspecto nada menor, señala Benjamin, también implica algo vital, que es que “no hay mejor punto de arranque para el pensamiento que la risa” (BENJAMIN, 2009, p. 313). En este sentido, en estos textos, Benjamin encuentra en el montaje surrealista y brechtiano una esperanza de ruptura y resquebrajamiento del capitalismo moderno. Por ejemplo, en *Breve historia de la fotografía* [1931] expone

[cita de Brecht] “[...] Una fotografía de las fábricas de Krupp o de A.E.G. no revela casi nada sobre estas instituciones. La verdadera realidad se ha deslizado hacia lo funcional. La cosificación de las relaciones humanas, por ejemplo la fábrica, no expone a estas últimas. De modo que se trata, en efecto, de ‘construir algo’, algo ‘artificial’, ‘montado’” [fin cita de Brecht]. El mérito de los surrealistas es haber abierto el camino a una construcción fotográfica semejante (BENJAMIN, 2015, p. 105).

Ahora bien, si el montaje refiere en realidad a una técnica que encuentra su expresión mínima y primaria en lo industrial, como señalamos en el segundo apartado, resulta que no todo montaje es político o, más bien, no todo montaje es políticamente crítico. ¿Qué es, entonces, aquello que lo haría crítico o revolucionario? En el texto de 1930 *Entrada con flores. Exposición titulada “nervios sanos”, en la casa de Salud de Kreuzberg* (2010), Benjamin analiza una exposición y una feria y señala que, allí, si bien no hay montaje, lo que sí tendrían en común con este sería, por un lado, el elemento sorpresa, lo cual implica que le exijan al visitante un “imperativo categórico” que es la acción. Y, por otro lado —y en relación—, la “voluntad de lo auténtico”. De esta forma, “[l]a tarea de una exposición que se quiere auténtica, eficaz, ha de sacar al conocimiento de los límites de lo que es la especialidad y volverlo práctico” (BENJAMIN, 2010, p. 518). Este elemento es el que Benjamin conecta con el cine y con el dadaísmo en el sentido de que estos entrenarían la mirada para ver lo auténtico. Es un tipo de conocimiento, un *shock* que se desprende de poder ver en los materiales lo que, de otra forma, no veríamos: “¡Cuántas cosas son auténticas sin que nos demos cuenta mientras pasamos por delante!” (BENJAMIN, 2010,

p. 519).⁹ Expone algo similar en el *Autor como productor* y en *Krisis des Romans*, la reseña de *Berlin Alexanderplatz*, de Döblin, que Benjamin escribe en 1927 (1991). Allí señala el uso que hace el escritor de las historias de escándalo, canciones populares, anuncios, materiales que mediante el principio estilístico del montaje son traídos a la narración. Aquí, “[e]l montaje revienta la ‘novela’, la revienta en su estructura y en estilo, abriendo nuevas posibilidades épicas. En lo formal sobre todo. El material del montaje no es cualquiera. Un verdadero montaje se basa en documentos” (BENJAMIN, 1991, p. 233, traducción propia), como habría procedido el dadaísmo con la proclama de la autocracia de lo auténtico. La clave, entonces, aquello que se repetiría una y otra vez, sería lo auténtico [*die Echtheit*]. Es en *Sombras breves <II>* (1933), en el fragmento “Signos secretos” donde encontramos una aproximación a su significado: “lo decisivo no es el avanzar de un conocimiento a otro, sino el saltar sobre cada uno. Ese salto es la marca de lo auténtico, lo que distingue al conocimiento de cualquier mercancía hecha en serie, siguiendo algún patrón preexistente” (BENJAMIN, 2010, p. 375).

Nos volvemos a topar con el salto [*Sprung*] como aquello que interrumpe, que extrae. Es la impresión de una discontinuidad sorpresiva la que diferencia a una construcción de conocimiento que no se rija por el ritmo del capitalismo. Lo auténtico, por tanto, referiría a esta interrupción. Es el ritmo de la cesura el que se encuentra en el tiempo no teleológico; es, así, el asombro y la risa lo que rompen la temporalidad homogénea, ruptura que se halla en la base de otra posibilidad de construcción de conocimiento mediante la cita de materiales que estructuran un montaje que lleve como insignia y sello lo auténtico.

Construir una historia-montaje: la cita, el salto

Ahora bien, en *Das Passagen-Werk*, la reflexión sobre el montaje en el arte se ve desplazada por una reflexión sobre el montaje en una narración (o contranarración) de la historia y de la construcción del conocimiento histórico. Ahora bien, la imagen sí sigue formando parte del núcleo de lo histórico: “el concepto de la historia se transforma en una imagen-estructura” (WEIGEL, 2013, p. 9, traducción propia). Es decir, la imagen sigue estando en el centro de la relación de lo sido con el ahora en tanto que imagen dialéctica. En esta línea, el montaje como técnica trasciende el arte visual y el teatro

⁹ Sobre el concepto de *shock* y sus diversas interpretaciones, Hansen recomienda “las conflictivas interpretaciones de Benjamin de la noción de ‘shock’, véase Karl Heinz Bohrer. *Die Ästhetik des Schreckens: Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*, Munich, Hanser, 1978, parte III; y Ansgar Hillach. “Erfahrungsverlust und chockförmige Wahrnehmung’: Benjamins Ortsbestimmung der Wahrnehmung im Zeitalter des Hoschkapitalismus”, *Alternative* 132/133, 1980, p. 110-118. Véase también Marleen Stoessel. *Aura, das vergessene Menschliche: Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*, *Op. cit.*, p. 238 y ss” (HANSEN, 2012, p. 348).

para actuar una técnica literaria de escritura, lo cual posibilita la narración histórica de tradiciones no lineales (DI PEGO, 2015; NAISHTAT, 2009). El montaje inserta una narrativa sincrónica con una espacialidad topológicamente cerrada —pero contingente— que se contrapone a la idea de totalidad que expone, por ejemplo, la noción de historia universal, presente en *Über den Begriff der Geschichte*.

La cuestión del montaje con respecto a la historia se encuentra en *Das Passagen-Werk*, principalmente en el Convoluto N. Allí Benjamin (2016, p. 461) nos indica que la tarea del historiador es traer aspectos actuales del pasado al hoy, e insertarlos en una red, una armazón tal como una edificación de hierro. “Retomar para la historia el principio del montaje” implicaría, entonces, aplicar el mismo principio técnico de construcción de la Torre Eiffel, esto es, “levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante” (BENJAMIN, 2016, p. 463). De esta forma, la construcción de la historia implicaría un trabajo constructivo de montaje a partir de los pequeños materiales. De esta manera, se genera una revalorización de lo que ha sido desechado a partir de su exposición. El empleo de aquellos materiales históricos se realiza mediante la cita:

La historia que presenta al lector constituye, por decirlo así, el conjunto de citas en este texto, y únicamente son estas citas lo que se presenta de una manera legible a todo el mundo. Escribir historia significa por tanto *citar* la historia. Pero en el concepto de citación radica que el correspondiente objeto histórico sea arrancado de su contexto (BENJAMIN, 2016, p. 478).

Esta idea de “citar sin comillas” —como señala en el fragmento N 1,10— implica arrancar un material histórico de una continuidad histórica, insertarlo en otro contexto, hecho de diversos fragmentos históricos, para, así, denotar su actualidad y su legibilidad. Esta se desprende de la actualización de ese fragmento al insertarse en una constelación que, como tal, tiene como base la discontinuidad: “[p]ara que un fragmento sea alcanzado por la actualidad, no puede haber ninguna continuidad entre ellos” (BENJAMIN, 2016, p. 472). Esto permitiría una exposición materialista de la historia, que se diferencia de la exposición tradicional, fenomenológica, y que requiere un movimiento específico entre lo sido y el ahora que desconecta aquel elemento del pasado de su contexto de sentido originario: “[e]l verdadero método para hacerse presentes las cosas es plantarlas en nuestro espacio (y no nosotros en el suyo)” (BENJAMIN, 2016, p. 224).

De esta manera, vemos que el centro del montaje en esta esfera ya no consiste inmediatamente en la interrupción del observador. La interrupción aquí sigue estando,

pero de forma mediada por la cita. Es la cita la que interrumpe, pero ya no al observador, sino a la temporalidad misma. A su vez, es la cita la que permite el salto del pasado, aquello que veíamos respecto a un conocimiento "auténtico". Aquí no lo desarrollaremos, pero es necesario, a ese respecto, tener presentes los textos tempranos de Benjamin *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916) y *Die Aufgabe des Übersetzers* (1923). Como señala Voigt (2014), retomando la lectura de Menninghaus (1987) sobre la teoría del lenguaje benjaminiana, significativo y significado se conforman a la par. No hay significado que esté ya estructurado lingüísticamente ni significativo cuya estructura material no refleje ya las diferencias semánticas, es decir que hay un umbral difuso entre lenguaje y realidad (signo y designado). De esta manera, "detrás de la cita de textos está la historia real misma" (VOIGT, 2014, p. 162).

La palabra alemana *zitieren*, "cita", viene del latín *citare*, que implica mover, impulsar, poner en movimiento, hacer venir, "convocar a comparecer ante un tribunal". Es por esto que, en el siglo XVII, la palabra se encontraba asociada con la intimación que se le hacía a alguien (ala persona convocada a presentarse ante la justicia) y refería al "llamad, haced venir". Además, de *citare* también se deriva la palabra "suscitar", con el sentido de hacer que se levante de abajo, y "resucitar", que significa "volver a la vida". En *Karl Kraus* (1931), Benjamin señala que lenguaje y justicia están unidos. "Citar una palabra significa llamarla por su nombre" (BENJAMIN, 2007, p. 372): mediante el traslado de lo citado al propio espacio se sacaría la voz de la frase de la oscuridad, es decir, se la salvaría. "En la cita castigadora y salvadora, el lenguaje se revela de repente en calidad de padre de la justicia. La cita invoca en el nombre a la palabra, la saca como tal de su contexto, y, de este modo, la devuelve a su origen" (BENJAMIN, 2007 p. 372). Se genera, así, una interrupción, al extraerse de contexto la palabra y llevarla nuevamente al Origen y, así, a la *restitutio* de la apocatástasis. "[E]n este sentido, cita, origen y destrucción se compenetran en el entramado propio de la redención" (TACCETTA, 2017, p. 42) y, por tanto, del conocimiento y la política.¹⁰ El citar, al romper el contexto original del material citado, actualiza su vitalidad, "infunde todavía la esperanza de que algunas cosas sobrevivan a este escaso espacio temporal, precisamente porque las han sacado de él" (BENJAMIN, 2007 p. 374).¹¹ Esto mismo es señalado en las tesis *Über den Begriff...*, donde Benjamin recupera la figura del cronista para pensar al historiador. El cronista, en efecto, no da por perdido ningún acontecimiento del pasado, ni siquiera

¹⁰ Las referencias de Benjamin a la apocatástasis como la restitución al origen (entendiendo este de forma no genética, como devenir que contiene una pre- y posthistoria) son múltiples a lo largo de su obra y se relacionan con su pensamiento teológico, que, aquí, por razones de espacio, no podemos retomar.

¹¹ Este punto también nos remite claramente al lema benjaminiano del salvataje de los fenómenos presente en su *Trauerspiel*.

los pequeños y es justamente mediante la cita que los redime (tesis III). En la tesis XIV, aparece también la cuestión de la construcción de la historia como un tiempo actual que se encuentra cargado de pasado al citarlo y arrancarlo de su contexto y que, por tanto, interrumpe la historia como homogeneidad. En este sentido, la "cita" con la historia es un encuentro redentor entre lo sido y el ahora. La autoridad de la cita tiene un lugar clave en la apertura del pasado porque ilumina algo que no estaba siendo visto. En *Einbahnstrasse*, Benjamin nos indica: "[e]n mi trabajo las citas son salteadores de caminos que irrumpen armados para arrebatarse la convicción que alberga el ocioso paseante" (BENJAMIN, 2010, p. 78). Esto, a su vez, nos recuerda la tesis XII y el postulado de Nietzsche que allí Benjamin retoma: "Necesitamos la historiografía. Pero la necesitamos no como el malcriado haragán que se pasea por el jardín del saber" (NIETZSCHE *apud* BENJAMIN, 2009, p. 47). Destruir la clausura del pasado mediante la *actividad* del citar implica, en suma, ese salto [*Sprung*] al pasado que destruye el contexto histórico que ata a determinado objeto particular, para así liberar(lo) el tiempo histórico que permite la redención. De esta manera, se configuran las citas como cimientos de la construcción de la historia de forma discontinua.

Además, los materiales del pasado tienen una importancia política dada su capacidad de iluminar el presente. Al igual que el trabajo que hacían los surrealistas con los objetos, "queremos leer en la vida y en las formas pérdidas y aparentemente secundarias de aquella época, la vida y las formas de hoy" (BENJAMIN, 2016, p. 461). Son estos documentos los que, insertos en una constelación que los actualice, nos permiten conectar de forma discontinua lo sido y el ahora y, de esa manera, hacer legible las pervivencias del pasado. Los materiales que se citan y la discontinuidad que se imprime le otorgan a la cita ese cariz redentor, dado que esta es también una modalidad de la moda, la cual encuentra su ritmo temporal en el de lo siempre-igual y, por tanto, en la ideología del progreso y el capitalismo, en última instancia.

Hacer una historia anacrónica

Sobre los diferenciales de tiempo, que para otros perturban las "grandes líneas" de la investigación, levanto yo mi cálculo (BENJAMIN, 2016, p. 459).

Comenzamos preguntándonos si era posible una construcción de conocimiento histórico diferente, como podía ser la que construye un poemario. Como venimos viendo, la técnica del montaje señalada por Benjamin encontraría aquí su lugar. Ahora bien, partir de un libro contemporáneo y latinoamericano parecería ser un gesto totalmente

anacrónico en relación con el pensamiento alemán del siglo pasado. Si nos situamos ante los textos, la tarea que nos quedaría sería pensar el anacronismo, dado que se manifiesta como aquello que abre la posibilidad de contar una historia, la cual, a su vez, se revela discontinua. Es la fecundidad filosófica del abordaje de Benjamin la que nos permite plantear estas preguntas, aunque no todas vayan a ser respondidas.

Si bien la preocupación sobre la historia la encontramos en casi toda la obra de Walter Benjamin, está presente principalmente en el Convoluto N y los *exposés* del *Libro de los Pasajes* (1927-1940), como también en las tesis *Sobre el concepto de historia* (1940) y en su *Eduard Fuchs: coleccionista e historiador* (1937). En primer lugar, es importante señalar que la propuesta del autor alemán se inserta en una discusión con la historiografía del siglo XIX. Las críticas más importantes que realiza Benjamin a las historiografías tradicionales, como, por ejemplo, el historicismo, son aquellas que apuntan a la continuidad temporal y a la esencialización de lo histórico. Estas presentan la historia como narraciones en las que priman solo las grandes figuras y las tradiciones dominantes. Además, se cimentan sobre una concepción de la temporalidad que Benjamin califica de unitaria, homogénea y teleológica (NAISHTAT, 2009; OYARZÚN, 1995; BURUCÚA, 2006). Esta historiografía que se fija solo en lo que “realmente fue” elimina cualquier operación anacrónica o momento histórico que no encaje causalmente. Para el autor alemán, y en virtud de su concepción de un pasado “abierto”, por el contrario, la tarea de repensar la comprensión histórica es necesaria:

Por otra parte, en la medida en que las diversas épocas del pasado quedan afectadas en un grado completamente distinto por el presente del historiador (a menudo el pasado más reciente le pasa completamente desapercibido al presente, éste “no le hace justicia”), es irrealizable una exposición continua de la historia (BENJAMIN, 2016, p. 473).

A su vez, la inclusión de figuras como la de la irrupción y la discontinuidad en la temporalidad exigen, así, un replanteamiento de la clausura del pasado que lo reconceptualice en términos de actualidad política presente. Por consiguiente, se precisa de una re-elaboración del concepto de historia acorde con el desmoronamiento de la teleología del progreso. Benjamin nos señala que no hay una única visión del pasado, sino que existe por cada hecho una “sombra”, algo oculto o truncado. Esta otra cara de la moneda solo podemos aprehenderla con una lectura que no sea la épica de la historiografía tradicional, sino una que se proponga ver las múltiples capas y dimensiones entendiendo una relación entre el pasado-presente que es política y actual. Ahora bien, para poder realizar esto, prima la “exigencia que se hace al investigador

para que renuncie a la actitud tranquila, contemplativa frente a su objeto, para hacerse consciente de la constelación crítica en la que dicho fragmento del pasado se encuentra precisamente con el presente” (BENJAMIN, 2009, p. 71). El acercamiento crítico con el pasado implica una postura necesariamente política, dado que se relaciona con la actualización de ese mismo pasado, por lo que, indica Benjamin,

[l]a penetración dialéctica en contextos pasados y la capacidad dialéctica para hacerlos presentes es la prueba de la verdad de toda acción contemporánea [...] Acercarse así a lo que ha sido no significa, como hasta ahora, tratarlo de modo histórico, sino de modo político, con categorías políticas (BENJAMIN, 2016, p. 397).

Como señala Didi-Huberman, el punto crucial de esta forma de pensar la historia es señalar que la existencia de hechos pasados en sí es una pantomima y que, por tanto, el movimiento surge de la construcción mnémica en el presente, lo cual significa necesariamente pensar la categoría del anacronismo.

Lo anacrónico, en la lengua castellana usual, es definido como aquello que “no es propio de la época de la que se trata”. Compuesta por el prefijo de origen griego *ana*, que implica la contrariedad, la palabra alude literalmente a aquello que es “contra” *khronos*, un contra-tiempo; es decir, aquello que, en una lectura continuista del tiempo, va a contrapelo de la línea sucesiva o es un atributo extraño al momento histórico en el que se inserta. Coloquialmente, usamos la expresión “tener un contratiempo” para referirnos a aquello que nos “desvía” de un plan original del presente en relación con un futuro cercano. El contratiempo sería, de esta manera, algo a evitar, porque interrumpe el flujo de la acción que estábamos haciendo. Sería una suspensión que no se encontraba prevista en el proceso causal. La alteridad que impone el anacronismo introduce una discontinuidad en lo temporal. De esta manera, el anacronismo fue visto por las historiografías tradicionales del siglo XIX —fundamentadas en la lectura unitaria del tiempo— como algo peyorativo (DIDI-HUBERMAN, 2011).¹² En efecto, esas historiografías, sea que se presenten bajo la forma de historicismo o de Historia universal, comparten ese piso común homogeneizante del tiempo que, al fin de cuentas, no es otra cosa que la totalización de la historia por la historia de la clase dominante.

¹² En este sentido, Didi-Huberman (2011) nos señala que Octave Mannoni le asignaba al anacronismo “el mayor de los pecados”. A su vez, es una noción que no aparece directamente considerada en los escritos de historiadores o pensadores sobre la historia como Georges Lefebvre, Benedetto Croce, Lucien Febvre y los *Annales*, Raymond Aron, etc.

Como alternativa frente al historicismo, que encadenaría lo acontecido de forma continua, la historiografía que Benjamin propone trabajaría, en analogía con el psicoanálisis freudiano, con “la forma de fragmentos de sueño y recuerdo” (BOLLE, 2014, p. 557) extraídos de ese *continuum* e integrados en una constelación actual. La historia se representa, así, como tejido y, en ella, el objeto histórico es un entramado entre pasado y presente o, mejor, un lienzo hecho “de hilos que introducen la trama de un pasado entre la textura del presente” (BENJAMIN, 2009, p. 83). De esta manera, la historia es vista como un tejido de tiempos. Todo aquello que vivió y que actuó continúa haciéndolo incluso después de su muerte natural; es decir, el pasado no se encuentra acabado, sino que pervive de forma reconfigurada en el presente. La propuesta implica “abandonar el componente épico de la historia. Arranca violentamente la época de la sólida ‘continuidad de la historia’. Pero también hace estallar la homogeneidad de la época. La carga con ecrasita, esto es, con presente” (BENJAMIN, 2016, p. 476). Esto significa que romper la lectura unitaria de la historia implica, por un lado, la destrucción de la narración épica de la historiografía tradicional vía la interrupción. Por otro lado, el momento de quiebre del curso continuo de la historia hace lugar a la salvación histórica en el presente, como elemento destructivo frente a la constelación de peligro de los vencedores. De esta manera se hila una visión de la historia como imbricación de anacronismos, una urdimbre de tiempos, un montaje, como expone Didi-Huberman (2011). Para el autor francés, el montaje es la forma privilegiada para narrar lo histórico justamente porque permite hacer legibles ciertas latencias del tiempo, los “desechos”, de manera acorde al movimiento contrarrítmico. Es el ritmo y el juego lo que permite que la lengua una los fragmentos erráticos y el principio constructivo. Es el ritmo y su cesura lo que permite también la entrada del anacronismo del objeto en el saber del historiador mismo. Se revela así la importancia de pensar sobre cómo narrar lo sucedido en términos políticos, lo que nos conduce hacia el montaje, el cual alude al par conocimiento-redención (ABADI, 2014), que, a su vez, incluye las figuras de la interrupción y de la constelación de temporalidades.

Frente al texto: final

El poemario con el que comenzamos nos permitió introducir la problemática del conocimiento histórico, de su construcción y su estatuto desde el pensamiento de Walter Benjamin. Ahora bien, para pensar estas cuestiones, en vez de incurrir en un gesto anacrónico —como es el de empezar con un texto argentino contemporáneo para reflexionar sobre el trabajo de un pensador alemán del siglo pasado—, bien podríamos haber comenzado con alguna de las obras que Benjamin mismo analiza. Cabe preguntar:

¿de qué nos serviría? No pretendemos resolver este problema, pero sí sostenemos la necesidad de leer la actualidad con un gesto benjaminiano y de leer a Benjamin desde la actualidad. Si el punto para Benjamin radica justamente en que lo sido importa en términos presentes, quizás para escribir sobre Benjamin en Latinoamérica en 2021 resulte productivo acudir a la materialidad que hoy nos rodea.

El recorrido de este artículo nos permitió indagar la pregunta sobre la técnica de construcción de conocimiento histórico, qué implica este y qué objeto de aquí se desprende o, en otras palabras, qué tipo de historia. Postulamos entonces que esta construcción también podría realizarse mediante una poética o mediante una obra de arte. De *Deuda & Literatura* desprendimos diversas figuras para pensar esa posibilidad, tanto una metodología de constelación de voces políticas, como los saltos temporales que la cita y el trabajo con los materiales expusieron. Sin embargo, la versión de la historia que se quiere contar en el poemario no es continua y contiene una postura política. De esta manera, se nos revela que no es posible tratar el pasado como lo que “realmente fue”. En esta línea, la exigencia benjaminiana de pensar la historia en términos discontinuos expone la pregunta acerca de cómo, entonces, podemos contarla de manera justa. La apuesta por una historiografía que comprenda otros modos de contar se ramifica no solo hacia el conocimiento, sino también necesariamente hacia lo político. Por esto comenzamos con la conferencia de 1934 *El autor como productor*, donde Benjamin expone la cuestión de la técnica y la política y señala a su vez que toda política incluye una poética. De la mano de *Einbahnstrasse* y *Das Passagen-Werk* abordamos lo que se halla en la base de la cuestión planteada, la separación entre forma y contenido. La técnica privilegiada para Benjamin sería, así, el montaje, pero este es expuesto como un principio de vasta aplicación. En segundo lugar, realizamos un recorrido por las diversas esferas —y textos— del pensamiento de Benjamin, comenzando con un breve repaso de la lectura benjaminiana del montaje surrealista. A partir del trabajo con textos como *Einbahnstrasse*, *Entrada con flores* y la reseña sobre Döblin, desprendimos el elemento diferencial en términos políticos, esto es lo auténtico. Lo que el montaje nos permitiría es justamente esta posibilidad de ver/escuchar los materiales que aun nos pueden hablar. Ahora bien, hacer espacio para esa voz implica un doble movimiento: por un lado, extraerla de su contexto original, esto es discontinuarla de la historia en la cual se encontraba; y por el otro, hacer un espacio en el ahora.

Asimismo, el montaje se desprende del uso íntimo del arte para pivotar hacia una metodología que empuje una historiografía que pueda dar cuenta de lo anacrónico y lo fragmentario en la historia. La aserción benjaminiana de construir la historia por medio del montaje comporta la acción del citar, por lo que abordamos *Karl Kraus* y las tesis *Sobre el concepto...* La cita se vuelve un elemento clave en términos de

construcción de conocimiento histórico porque trae consigo la imagen de la justicia. Por último, dilucidamos la contra-apuesta benjaminiana sobre el concepto de historia. Si empezamos discutiendo sobre la relación íntima que hay entre la forma y el contenido, sobre la técnica de exposición adecuada del pasado, la cuestión es que la noción de historia que subyace no es externa al método mismo. Esto implica que la historia incluye ella misma la interrupción, lo fragmentario y, por tanto, la discontinuidad. Es la lectura de Didi-Huberman la que nos brinda, a su vez, el concepto de lo anacrónico para pensar la temporalidad benjaminiana.

Nos encontramos, en última instancia, con una imagen doble: por un lado, la historiografía tradicional, la ideología del progreso, el ritmo del capitalismo, son todas figuras que actúan sobre la base de la repetición, de lo siempre-igual, de lo teleológico, de aquello que no se detiene a pensar. Por otro lado, el ritmo de la elaboración del conocimiento incluye el salto, así como la relación con el pasado, y lo político se dibuja en términos de una interrupción. El elemento que entra a jugar aquí es, entonces, esa capacidad de la mirada de revelar aquello que queda fuera de serie, la voluntad de lo auténtico como el sacarse de encima los límites de la especialidad, como una mirada discontinua sobre los materiales. El montaje tendría, entonces, también una doble cara. Por un lado, la derivada del principio mecánico, que reproduce constantemente, que hila los engranajes de forma continua y que solo pretende hacer las cosas más fáciles (y nunca incomodar), el mismo principio que encontramos en el montaje del cine tradicional. Por otro, un montaje auténtico, que, mediante el trabajo de la cita, salva los materiales, los pone a jugar en la mesa del presente otorgándoles un lugar y una voz sin pensar en su valor de cambio, sin imponer un relato lineal. Arrancamos frente al anacronismo del poemario y aceptamos esa dialéctica del conocimiento porque nos ayuda, en última instancia, a pensar hoy aquellas categorías. Pero, si damos un paso atrás en la producción de conocimiento, resulta que en este momento estamos ante un relato lineal: ¿es posible escribir esta historia en formato *paper*?

REFERÊNCIAS

ABADI, Florencia. **Conocimiento y redención en la filosofía de Walter Benjamin**. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Obras completas II**. Madrid: Abada Editores, 2007. Volumen 1.

- BENJAMIN, Walter. **Obras completas II**. Madrid: Abada Editores, 2009. Volumen 2.
- BENJAMIN, Walter. **Libro de los Pasajes**. Madrid: Akal, 2016.
- BENJAMIN, Walter. **Obras completas IV**. Madrid: Abada Editores, 2010. Volumen 1.
- BENJAMIN, Walter. Crisis des Romans. Zu Döblins Berlin Alexanderplatz. *In: **Gesammelte Schriften, III***. Baden: Suhrkamp, 1991. p. 230-236
- BENJAMIN, Walter. Tesis sobre Filosofía de la Historia. *In: BENJAMIN, Walter. **La dialéctica en suspenso***. (Oyarzún, Pablo Trad.). Santiago: LOM Ediciones, 2009. p. 37-55
- BENJAMIN, Walter. **Brecht: ensayos y conversaciones**. Montevideo: Arca Editorial, 1966.
- BENJAMIN, Walter. **Estética de la imagen**. Vera Barros T (comp.). Buenos Aires: La marca editora, 2015.
- BENJAMIN, Walter. Sobre algunos temas en Baudelaire. *In: BENJAMIN, Walter. **Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos***. Barcelona: Planeta De Agostini, 1986.p. 89-124
- BOLLE, Willi. Historia. **Conceptos de Walter Benjamin**. *In: Opitz, M. y Wisisla, E. (ed.)*. Buenos Aires: Las Cuarenta. 2014. p. 527-583.
- BUCK-MORSS, Susan. **Walter Benjamin, escritor revolucionario**. Buenos Aires: Interzona Editora, 2005.
- BÜRGER, Peter. **Teoría de la vanguardia**. Barcelona: Ediciones Península, 1974.
- BURUCÚA, José Emilio. **Historia y ambivalencia: ensayos sobre arte**. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2006.
- CHAUVIÉ, Omar. **Deuda & literatura**. La Plata: Club Hem Editores, 2017.
- COHEN, Margaret. **Profane illumination: Walter Benjamin and the Paris of surrealist Revolution**. California: University of California Press, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cuando las imágenes toman posición: el ojo de la historia, 1**. Madrid: Machado Libros, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**: historia del arte y anacronismo de las imágenes. Segunda edición. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.

DI PEGO, Anabella. La ambivalencia de la narración en Walter Benjamin. *In*: NAISHTAT, F.; GALLEGOS, E.; ESCARDÓ YÉBENES Z. (ed.). **Ráfagas de dirección multiple**: abordajes de Walter Benjamin. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2015. p. 137-163.

DOHERTY, B. The "Colportage Phenomenon of Space" and the Place of Montage in "The Arcades Project". **The Germanic Review**: Literature, Culture, Theory, Londres, v. 81, n. 1, p. 37-64, 2006.

FOSTER, Hal. Armor Fou. October. **High/Low**: Art and Mass Culture, v. 56, p. 64-69, 1991.

FÜRNKÄS, Josef. **Surrealismus als Erkenntnis**: Walter Benjamin – Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen. Stuttgart: Metzlersche Verlagbuchhandlung, 1988.

GARCÍA, Luis Ignacio. Alegoría y montaje: el trabajo del fragmento en Walter Benjamin. **Constelaciones, revista de teoría crítica**, Madrid, n. 2, p. 158-175, 2010. Disponible en: <https://bit.ly/3mayW2N>

HANSEN, Miriam. La flor azul en el paisaje tecnológico: cine y experiencia en Walter Benjamin. **Archivos de filosofía**, Madrid, v. 6, n. 7, p. 311-363, 2012.

LAMBORGHINI, Leónidas. **Partitas**. Buenos Aires: El Corregidor, 1972.

NAISHTAT, Francisco. La historiografía antiépica de W. Benjamin: la crítica de la narración en las Tesis "Sobre el concepto de historia" (1940) y su relación con los contextos de Das Passagen-Werk (1927-1940). **Cuadernos de Filosofía**, Buenos Aires, v. 1, p. 33-55, 2009.

NAISHTAT, F.; GALLEGOS, E.; ESCARDÓ YÉBENES Z. (ed.). **Ráfagas de dirección multiple**: abordajes de Walter Benjamin. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2015

OYARZÚN, Pablo. Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad: a manera de introducción. *In*: BENJAMIN, Walter. **La dialéctica en suspenso**: fragmentos sobre la historia. Santiago de Chile: ARCIS, 1995. p. 7-35.

PORRÚA, Ana. **Variaciones vanguardistas**: la poética de Leónidas Lamborghini. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001.

PÉREZ, Julián Alberto. Leónidas Lamborghini: peronismo/parodia/poesía. *In: Peronismo, literatura y liberación nacional*. Buenos Aires: Corregidor, 2014. Disponible en: <https://bit.ly/3yXyit8>. Consultado el: 07 oct. 2021.

TACCETTA, Natalia. **Historia, modernidad y cine**: una aproximación desde la perspectiva de Walter Benjamin. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo, 2017.

VOIGT, Manfred. Cita. *In: OPITZ, M.; WISISLA, E. (ed.). Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2014. p. 159-195.

WEIGEL, Sigrid. Epistemology of Wandering, Tree and Taxonomy. **Images Re-vues**, França, v. 4, n. 15, p. 1-22, 2013. Disponible en: <https://bit.ly/3k1e4Zg>

WIZISLA, Erdmut. **Benjamin y Brecht**: historia de una amistad. Buenos Aires: Paidós, 2007.

INFORMACIÓN ADICIONAL

BIOGRAFÍA ACADÉMICA

Ludmila Fuks es becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con base en el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Es docente de la materia "Filosofía" de la misma casa de estudios, en la carrera de Ciencia Política. Doctoranda en Filosofía (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires - FFyL-UBA), licenciada en Ciencia Política (Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires - FSOC-UBA), estudia la obra de Walter Benjamin y su teoría del conocimiento en relación con el arte y la política. Fue becaria Fulbright (2018) y de la Universidad Complutense de Madrid (2019). Ganó el premio "Estudiante destacada" de la UBA dos años consecutivos (2018 y 2019) y es editora de *El banquete de los dioses: revista de filosofía y teoría política contemporáneas*.

DIRECCIÓN PARA CORRESPONDENCIA

Presidente J. E. Uriburu 950, 6to piso. Of. 1. CABA, C1114AAD, Argentina.

FINANCIACIÓN

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

CONFLICTO DE INTERESES

Sin conflicto de interés declarado.

APROBACIÓN DEL COMITÉ DE ÉTICA

No se aplica.

MÉTODO DE EVALUACIÓN

Sistema doble ciego de revisión por pares.

PREPRINT

El artículo no es un preprint.

DISPONIBILIDAD DE DATOS DE INVESTIGACIÓN Y OTROS MATERIALES

No se aplica.

EDITORES RESPONSABLES

Flávia Varella – Editor jefe

João Rodolfo Munhoz Ohara – Editor ejecutivo

DERECHOS DE AUTOR

Copyright © 2022 Marco Antonio Ludmila Fuks.

LICENCIA

Este es un artículo distribuido en Acceso Abierto bajo los términos de [Creative Commons Atribución 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).



HISTORIA DE REVISIÓN POR PARES

Fecha de envío: 31 de Agosto de 2021

Fecha de modificación: 610 de Janeiro de 2022

Fecha de aprobación: 10 de fevereiro de 2022