

# ALEGORÍA Y MONTAJE. EL TRABAJO DEL FRAGMENTO EN WALTER BENJAMIN

*Allegory and Montage. The Work of the Fragment in Walter Benjamin*

LUIS IGNACIO GARCÍA GARCÍA\*

[luisgarcia78@yahoo.com.ar](mailto:luisgarcia78@yahoo.com.ar)

Fecha de recepción: 9 de septiembre de 2010

Fecha de aceptación definitiva: 8 de noviembre de 2010

## RESUMEN

La concepción de la historia de Walter Benjamin transita diversas estaciones teórico-políticas fundamentales. Si bien en todas ellas se plantea una crítica decidida a toda idealización hegeliana de la materialidad sufriente de la historia, se la realiza desde diseños teóricos diferenciados. En este trabajo, delimitamos dos conceptualizaciones clave de este trastorno de la historia: la noción de “alegoría”, acuñada en su libro sobre el barroco (y desplegada en sus trabajos sobre Baudelaire), y la idea de “montaje”, desarrollada al calor de la vanguardia constructivista (y de las nuevas formas de arte técnico). Dos rasgos decisivos unen estos conceptos: la crítica de toda concepción simbólica o totalizante de la significación, y su especial rendimiento para pensar el problema de la imagen. Sin embargo, hay un importante matiz que los separa: si la alegoría es la protesta que destituye todo régimen de significación ante el sufrimiento y el sinsentido, el montaje es la apuesta constructiva que *resta* tras el desmembramiento de la totalidad. Y sin embargo, Benjamin mantiene la tensión entre ambos en su obra de madurez. Ello nos muestra, por un lado, un Benjamin que se sustrae a toda lectura unilateral. Pero por otro lado, esta oscilación entre la melancólica destitución de la alegoría, su fijación en la *pérdida*, y la pasión constructivista del montaje, su compromiso con un *trabajo* (de duelo), tensa el arco de los debates contemporáneos sobre “memoria” y “representación del horror”.

*Palabras clave:* Walter Benjamin; alegoría; montaje; imagen; fragmento.

## ABSTRACT

Walter Benjamin's concept of history journeys across different theoretical and political states. Although in all of them he decidedly criticizes any Hegelian idealization of history's passive material, he does so from very different theoretical angles. In this paper we demarcate two key conceptualizations in history's disruption: the concept of

---

\*Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) y Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

“allegory”, coined in his work about the German tragic drama (and displayed in his works about Baudelaire), and the idea of “montage” inspired by constructivist avant-garde (and new ways of technical art). Two decisive features join these two concepts: the critique of any symbolic or totalizing conception about significance and its special performance in thinking the image problem. Nevertheless, there is a slight difference between them: if allegory is understood as a protest that dismisses every significance regime above suffering and lack of sense, montage is a building option that lasts after totality is dismantled. However, Benjamin sustains in his late work the tension between both of them. This shows us, on the one hand a Benjamin that tries to avoid an unilateral interpretation, but on the other, this fluctuation between the allegory’s melancholic dismissal, its fixation in the loss, and montage’s constructivist passion, its commitment with a work (of grief), “tightens the arch” of contemporary debates about “memory” and “horror’s representation”.

*Key words:* Walter Benjamin; allegory; montage; image; fragment.

## INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo nos proponemos abordar algunos aspectos del pensamiento benjaminiano pertinentes para complejizar ciertos problemas de lo que se denomina “políticas de la memoria”, y en particular, de las políticas de una “memoria visual”. En el contexto de los actuales debates en torno a los vínculos entre imagen y memoria en relación a experiencias traumáticas (desde “*Auschwitz*” hasta las dictaduras latinoamericanas), el pensamiento benjaminiano ha adquirido un lugar destacado, por una serie de rasgos de su pensamiento que lo hacen especialmente productivo para pensar las tensiones de la imagen ante la pérdida, las relaciones entre memoria y visualidad<sup>1</sup>. Sin embargo, esta recuperación del pensamiento benjaminiano se ha limitado en general a aspectos ligados a la fase tardía de su pensamiento: o bien a ciertas intuiciones de las tesis *Sobre el concepto de historia*, o bien a ciertos rasgos del concepto de “imagen dialéctica”, y del complejo teórico que se reúne en torno suyo. En este trabajo nos remontamos a un periodo temprano de la producción benjaminiana, en una suerte de arqueología conceptual de aquellas elabo-

---

<sup>1</sup> Uno de los ejemplos más destacados es el de DIDI-HUBERMAN 2004. Pero también podría mencionarse a RAMPLEY 2000, o el notable trabajo de ZUMBUSCH 2004. En el ámbito sudamericano, desde el que este artículo se escribe, puede citarse el reciente trabajo de COLLINGWOOD-SELBY 2009, y pueden encontrarse muchos ejemplos en los textos incluidos en LORENZANO y BUCHENHORST 2007.

raciones de madurez. Abordaremos dos nociones que surgen tempranamente en la producción benjaminiana, y que acompañan, con una serie de transformaciones, todo su itinerario: los conceptos de “alegoría” y de “montaje”, que ciertamente están a la base de las posteriores elaboraciones benjaminianas sobre la historia y sobre la “imagen dialéctica”<sup>2</sup>.

El abordaje de estos dispositivos estético-conceptuales puede resultar productivo para los dos ámbitos en que este trabajo intenta intervenir. Por un lado, en el contexto de los actuales debates sobre memoria e imagen, ambos conceptos se muestran productivamente operativos para pensar modos de representación que sorteen los atolladeros de los debates sobre la “irrepresentabilidad” del horror: tanto la alegoría como el montaje parten de una sustracción que les es constitutiva (no hay *la Imagen* del horror, sino siempre trozos, astillas), pero en ambos casos encontramos indicios acerca de *cómo mostrar* esa pérdida que los constituye; en ambos casos se trata de equilibrar la observancia ética contra toda idealización negacionista del sufrimiento y el reclamo estético de formas de representación (anómalas, desfiguradas, informes) a la altura de tal “objeto”. Ambos conceptos intentan responder a la pregunta: ¿cómo mirar el desquiciamiento de lo real?

Por otro lado, en el contexto de la actual recepción de Benjamin, ensayar un cotejo comparativo entre los conceptos de alegoría y de montaje puede ser ventajoso por más de una razón. En primer lugar, habilita un ingreso conceptual de cierto rigor a su pensamiento, una apertura que intenta evitar los abordajes impresionistas anegados en la fascinación por la escritura de Benjamin o en la identificación con su figura, que tan poco han hecho por una lectura enriquecedora de su obra<sup>3</sup>. Pero además, un sesgo como el propuesto plantea de un modo inusual tensiones constitutivas del pensamiento benjaminiano, aún irresueltas en la recepción de su obra. En este caso, la tensión entre el Benjamin melancólico y el entusiasta por los nuevos medios técnicos. Seguimos asistiendo a lecturas reductivas de Benjamin que lo convierten a veces en un saturnino merodeador de las ruinas de la barbarie de la historia, a veces en un adalid de la técnica y de las posibilidades revolucionarias del cine y la fotografía. Lo que en general no se alcanza a reconocer es que la

---

<sup>2</sup> Algunas referencias pertinentes para estos temas son: sobre las tesis “Sobre el concepto de historia”, LÖWY 2003, MATE 2009; sobre la “imagen dialéctica”, BISCHOF 1999, HILLACH 2000, DIDI-HUBERMAN 2005, DE LUELMO JAREÑO 2007.

<sup>3</sup> El principal intento de un abordaje conceptual –a la vez que no reductivo– del pensamiento benjaminiano es el de OPITZ y WIZISLA 2000.

riqueza de su pensamiento radica precisamente en que Benjamin fue lo primero *a la vez que* lo segundo. La pregunta decisiva sigue siendo: ¿qué clase de pensamiento habilitó ese *a la vez*? Las semejanzas y diferencias entre alegoría y montaje abren un espacio posible para la respuesta a esa pregunta<sup>4</sup>.

Su teorización de la alegoría y su productiva utilización del montaje se plantean inicialmente en dos libros elaborados en la misma época y publicados el mismo año 1928: *El origen del drama barroco alemán (Ursprung des deutschen Trauerspiels)*, y *Calle de dirección única (Einbahnstraße)*, respectivamente. La simultaneidad de ambas publicaciones aporta un primer elemento, aún externo, para pensar aquel *a la vez*, es un primer índice de ciertos puntos de contacto entre ambos libros. Esos rasgos convergentes fueron ya tempranamente reconocidos por Siegfried Kracauer, que en una misma reseña se refiere a ambos textos, destacando que la cuestión que a Benjamin “le interesa de forma especial es demostrar que lo grande es pequeño y lo pequeño, grande. El péndulo de radiestesia de su intuición de detiene en el ám-

<sup>4</sup> Sólo como ejemplo, mencionamos el sintomático caso de LÖWY 2003. Löwy diagnostica una disputa por el legado benjaminiano entre una “escuela materialista” (Brecht y sus seguidores), una “escuela teológica” (antes que nada Scholem) y una “escuela de la contradicción” (Habermas, Tiedemann), líneas de interpretación que jalonan uno u otro aspecto del pensamiento de Benjamin, pero que no acertarían a dar con una clave de lectura integral, que dé cuenta de la complejidad de su postura, sobre todo a la hora de pensar las oscilaciones entre teología y marxismo. Él mismo propondría una interpretación que “trata de poner de relieve cierta coherencia donde muchos otros no ven sino disonancia, contradicción o ambigüedad.” (LÖWY 2003, 43) No podríamos más que acompañar tal declaración de intenciones, de no ser porque en el propio libro se falta a ellas, en la medida en que se niega la presencia de elementos que caigan por fuera de su clave “romántica” de lectura, como sucede con la recepción del *constructivismo* por parte de Benjamin. Todo un sustrato fundamental de su producción, que va de *Einbahnstraße* (de donde, paradójicamente, extrae Löwy el título de su libro) pasando por sus trabajos sobre Brecht y el arte técnico, y llegando a hasta los Pasajes (y consecuentemente a conceptos centrales de las “tesis” como “construcción”, “interrupción” o “dialéctica detenida”), es desvalorizado en pasajes como los que siguen: “Durante un breve período ‘experimental’, entre 1933 y 1935, la época del Segundo Plan Quinquenal, algunos textos marxistas de Benjamin parecen cercanos al ‘productivismo’ soviético y de una adhesión poco crítica a las promesas del progreso tecnológico. (...) el pensamiento de Benjamin en esa época es bastante contradictorio” (*idem*, 28). Reaparecen las “contradicciones” contra las que se había propuesto escribir Löwy. E inmediatamente se simplifica: “A partir de 1936, se cierra esa suerte de ‘paréntesis progresista’ y Benjamin va a reintegrar cada vez más el momento romántico...” (*idem*, 29) Se neutralizan así tensiones fundamentales, que son las que hacen a la singularidad del pensamiento benjaminiano. Por ejemplo: Benjamin nos recuerda que Paul Klee, el autor del famoso “Angelus Novus” que inspiró la tan “romántica” tesis 9, participó de la “funcionalista” Bauhaus, y su concepción constructiva “se ha apoyado en los ingenieros” (Benjamin 1973, 169). O bien: la “dialéctica en suspenso”, concepto central de las tesis, aparece inicialmente en su primer ensayo sobre Brecht, de 1931, para referirse a la “interrupción” característica del teatro épico, esa corriente “productivista” y claramente anti-romántica que Löwy no acierta a incluir en su lectura. Siguen en pie las preguntas: ¿cómo pudo enlazar Benjamin a la Bauhaus con el ángel de la historia, a Brecht y el teatro épico con su crítica del progreso? ¿Qué matriz estético-filosófica habilitaba estas alquimias?

bito de lo modesto, de lo universalmente desvalorizado, de lo que la historia ha pasado por alto y encuentra ahí, precisamente, los más altos significados” (KRAUCAUER 2009, 166), sea en el despreciado drama barroco alemán, sea en los detritus de la vida urbana. Pero Kracauer no sólo ve los perfiles del *trapero* en ambos textos, su interés por lo desechado, por las ruinas de la historia; también capta cómo procede este trapero: “el método de la disociación de unidades experimentadas de modo inmediato, utilizado en el libro sobre el Barroco y aplicado al presente [la *Calle de dirección única* –el autor], tiene que adquirir, si no un sentido revolucionario, siquiera un carácter explosivo.” (*Idem*, 168) El método de *disociación de unidades* vincularía ambos textos en la búsqueda de la salvación de los *desechos* de la historia. Como veremos, esa *salvación del fragmento* (y la implícita resistencia a toda *voluntad de sistema*) es el núcleo metódico tanto de la alegoría –con su aliento teológico– cuanto del montaje –y su impulso vanguardista<sup>5</sup>.

Sin embargo, rápidamente surgen contrastes, que enmarcarán también las diferencias entre los dos conceptos que nos interesan. Antes que nada hay que decir que *El origen del drama barroco alemán* representa la máxima condensación de los trabajos benjaminianos de crítica literaria, mientras que *Calle de dirección única* es la apertura del horizonte de trabajo sobre el proyecto de los Pasajes de París<sup>6</sup>. Y una consideración externa y general de estos dos trabajos confirma notables divergencias entre estos dos horizontes de trabajo. En el propio diseño material de ambos libros sobresale el contraste entre la sobriedad de la portada y la letra gótica que preside un estudio académico como *El origen del drama barroco alemán*, y el fotomontaje de Sasha Stone que enmarca los aforismos, sueños y ocurrencias de *Calle de dirección única*<sup>7</sup>. A partir de esta diferencia de *diseño* (y no olvidemos que *diseño* fue uno de los frentes clave en que se dirimió la vanguardia de aquellos años) se plantean divergencias más de fondo, implícitas en el contraste entre las portadas.

<sup>5</sup> Susan Buck-Morss inicia su trabajo sobre el proyecto de los Pasajes con un interesante contrapunto entre las dos obras benjaminianas. Véase BUCK-MORSS 2001, cap. 1.

<sup>6</sup> En uno de los primeros documentos que testimonian el surgimiento del proyecto de los Pasajes (en ese entonces pensado aún como un breve ensayo), dice Benjamin en una carta a Scholem de 1928: “Cuando haya acabado de una u otra forma el trabajo del que en este momento me ocupo con toda clase de preocupaciones, un ensayo sumamente curioso y arriesgado, ‘Pasajes de París. Un cuento de hadas dialéctico’ (pues nunca he escrito con tanto riesgo de fracasar), se habrá cerrado para mí un horizonte de trabajo –el de ‘Calle de dirección única’– en el mismo sentido en que el libro sobre el drama barroco cerró el horizonte germanístico.” (BENJAMIN 2005, 894-895) Como sabemos, el horizonte de trabajo sobre los Pasajes nunca se cerró.

<sup>7</sup> Ambas portadas pueden verse en BUCK-MORSS 2001, 33.

Para resumir, sólo mencionaremos cuatro rasgos que marcan las principales diferencias entre ambos trabajos: la irrupción de motivos marxistas en su pensamiento a partir de 1924, ausentes en el libro sobre el barroco e incipientes en *Calle de dirección única*<sup>8</sup>; el esfuerzo por pasar de un estilo marcadamente esotérico de escritura (característico del libro sobre el barroco y de gran parte de sus ensayos anteriores) a otro exotérico, público, polémico y abierto<sup>9</sup>; la asunción de una problemática que excedía los estudios literarios y avanzaba decididamente hacia objetos ajenos a la academia y próximos a lo concreto de la vida cotidiana urbana<sup>10</sup>; la aproximación, en el libro de aforismos, a las vanguardias *constructivistas* –una tradición a la que los comentaristas no suelen ligar el pensamiento de Benjamin<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Como se sabe, el materialismo histórico comienza a ser relevante para Benjamin a partir del inicio de su relación con Asja Lacis, en el verano de 1924, en Capri. Todas las reconstrucciones biográfico-intelectuales se detienen en este episodio. Véase, por ejemplo, WITTE 1990.

<sup>9</sup> Ya en 1924, en plena elaboración del libro sobre el barroco, escribía a Scholem que las “señas comunistas” de ese verano (el encuentro con Lacis en Capri) marcaban “un punto crítico que despierta en mí la voluntad de no enmascarar los momentos políticos contemporáneos de mi pensamiento en una forma anticuada, como hacía antes, sino de desplegarlos experimentalmente en forma extrema. Naturalmente esto supone que deje de lado la exégesis literaria de la literatura alemana” (carta a Scholem, 22/12/1924, cit. en BUCK-MORSS 2001, 33). El primer aforismo de *Einbahnstraße*, “Gasolinera”, es toda una declaración de principios al respecto, una crítica de la propia noción de *libro* y una apertura a formas menores: “La construcción de la vida se halla, en estos momentos, mucho más dominada por los hechos que por convicciones. (...) Bajo estas circunstancias, una verdadera actividad literaria no puede pretender desarrollarse dentro del marco reservado a la literatura: esto es más bien la expresión habitual de su infructuosidad. Para ser significativa, la eficacia literaria sólo puede surgir del riguroso intercambio entre acción y escritura; ha de plasmar, a través de octavillas, folletos, artículos de revista y carteles publicitarios, las modestas formas que se corresponden mejor con su influencia en el seno de las comunidades activas que el pretencioso gesto universal del libro.” (BENJAMIN 1987, 15).

<sup>10</sup> Piénsese en los títulos de los fragmentos que constituyen *Calle de dirección única* (que anticipan el tipo de organización de materiales del proyecto de los Pasajes): “Gasolinera”, “Nº 113”, “Piso de lujo, amueblado, de diez habitaciones”, “Terreno en construcción”, “Obras públicas”, “Peluquero para señoras quisquillosas”, “Prohibido fijar carteles”, etc.

<sup>11</sup> Esto se puede reconocer en múltiples niveles, desde el fotomontaje de la tapa, pasando por el estilo fragmentario y aforístico de la composición del libro, su contenido anti-romántico, hasta la propia tipografía, que delata el fluido contacto que Benjamin mantuvo con la vanguardia constructivista, en sus diversas fases (pictórica, literaria, tipográfica, etc.). Benjamin participó de la revista *G. Material zur elementare Gestaltung*, dirigida nada menos que por Mies van der Rohe y Hans Richter. Del denominado *grupo G* participaban también El Lissitzky, Lazlo Moholy-Nagy, Georg Grosz, John Heartfield, y el propio Sasha Stone. Benjamin también participó activamente en la revista holandesa *i10*, dirigida por Arthur Lehning, y en la que participaron también Moholy-Nagy, Piet Mondrian, Kurt Schwitters, J. J. P. Oud, o Hans Arp, entre otros. Como luego veremos, no es un azar que el contacto de Benjamin con estos círculos constructivistas se haya dado a través de Ernst Bloch. Una rica descripción de *i10* se encuentra en GARCÍA 2004. Sobre la recepción del constructivismo en Benjamin, véase SCHÖTTKER 1999a y SCHÖTTKER 1999b 145 ss. Schöttker atribuye esta desatención a la vanguardia constructivista no sólo a cuestiones específicas de la recepción de Benjamin,

Estos rasgos generales dan el marco más amplio en el que se inscribirán las similitudes y diferencias de las respectivas constelaciones de la alegoría y del montaje: si bien ambos son formas de comprensión y de exposición de los deshechos, el dispositivo de representación será diferente en cada caso. Si ambos parten de la experiencia de una disolución, de una pérdida, la alegoría es el melancólico (anti-)monumento de la *destrucción*, que en su “absorción meditativa” ante las *ruinas* se resiste a toda pretensión de idealización; mientras que el montaje es el método de *construcción* que el materialista histórico emplea, como *ingeniero*, para levantar, con esas ruinas de la historia, un “armazón” filosófico para preparar el “despertar histórico” que es en Benjamin la *acción política* (y no la melancólica meditación). Ciertamente, la “construcción” no es posible en Benjamin sin la “destrucción”<sup>12</sup>. Por eso debemos insistir en la simultánea copertenencia y divergencia entre alegoría y montaje, en la productiva tensión que entre ellos se plantea.

## ALEGORÍA BARROCA

Benjamin desarrolla su teoría de la alegoría en dos contextos fundamentales: en su libro sobre el barroco y en sus trabajos sobre Baudelaire, pertenecientes estos últimos al complejo del proyecto sobre los Pasajes. El tópico de la alegoría atraviesa, de este modo, el itinerario completo del pensamiento benjaminiano. El libro sobre el barroco la estudia en el marco de una perspectiva teológica que sanciona a la alegoría como modo de expresión de una época de desalojo de lo divino, de secularización y de descomposición del sentido. En este contexto, la alegoría es una manera de comprender el fin de una época en las guerras de la religión de la modernidad temprana. Los trabajos sobre Baudelaire, por su parte, se comprometen en la for-

---

sino fundamentalmente a la desestimación que esta fracción de la vanguardia tuvo en la más influyente teoría de la vanguardia que se ha escrito, la de Peter BÜRGER 1987 (véase SCHÖTTKER 1999a, 746 y SCHÖTTKER 1999b, 158). Habiéndose centrado Bürger en las vanguardias literarias, y siendo el constructivismo una vanguardia eminentemente arquitectónica y plástica, quedó ésta por fuera de su campo de visión, reducido al futurismo, el dadaísmo y el surrealismo. También SCHWARTZ 2001 trabaja –y critica– la recepción benjaminiana de la vanguardia constructivista. La reconstrucción más detallada de la inscripción de Benjamin en los círculos constructivistas es la de KÖHN 1988.

<sup>12</sup> “Para el materialista histórico es importante distinguir con el máximo rigor la construcción de una circunstancia histórica de aquello que normalmente se llama ‘reconstrucción’. La ‘reconstrucción’ a través de la empatía es unidimensional. La ‘construcción’ presupone la ‘destrucción’.” (BENJAMIN 2005, 472 [trad. modificada]).

mulación de un concepto propiamente moderno de la alegoría. Aquí también expresa un vaciamiento, pero ya no genéricamente secularizador (la *calavera* como inmanencia irredimible), sino lo específicamente capitalista (la *mercancía* como fetichismo de lo muerto, como “*sex appeal* de lo inorgánico”). En cualquiera de los dos casos, bulle en la alegoría el “carácter destructivo” que disuelve la bella apariencia y plantea claves de “representación” dislocadas (el jeroglífico, el emblema, la cripta, el cadáver, la prostituta), que dan cuenta de lo muerto y del mal, de un mundo carente de redención.

En *El origen del drama barroco alemán* se encuentra, entonces, la primera gran tematización del problema de la alegoría. En este caso, se trata de una alegoría temprano-moderna, barroca, aún no específicamente capitalista<sup>13</sup>. La teoría de la alegoría allí planteada compromete a Benjamin, antes que nada, con una crítica de las visiones denigratorias del barroco, provenientes del clasicismo y el romanticismo. Por ser un período de decadencia y perturbación, estaría condenado a ser evaluado a la luz de los momentos de esplendor y equilibrio. Benjamin se esfuerza por rescatar el sentido *positivo* de los períodos de decadencia en general, bajo el presupuesto de que las ruinas de una época son más elocuentes en cuanto a su plan general que los oropeles del esplendor<sup>14</sup>.

Pero su rescate del barroco precisaba de una rehabilitación de lo que Benjamin consideraba que era el procedimiento formal de mayor relevancia en ese período: la alegoría. Para ello, Benjamin también tuvo que desmontar las interpretaciones usuales de la alegoría. Estas últimas, fraguadas en las matrices de comprensión del mundo del clasicismo, reducen la alegoría a mera técnica de ilustración de un concepto. Alegoría y conceptismo serían intercambiables para una visión que concibe la alegoría como esencialmente heterónoma, dominada por una intención moral, de carácter didáctico, y con una pretensión en última instancia edificante. Una suerte de fábula instantánea, la alegoría sería apenas una representación simbólica degradada, orientada a la difusión del dogma entre los feligreses. Tal sería el

---

<sup>13</sup> “El carácter fetichista de la mercancía todavía estaba en el Barroco relativamente poco desarrollado. La mercancía tampoco había estampado tan profundamente su estigma –la proletarización de los productores– en el proceso productivo.” (BENJAMIN 2005, 354).

<sup>14</sup> “Dado que en las ruinas de los grandes edificios la idea de su proyecto habla con más fuerza que en los edificios de menores proporciones, por bien conservados que estén, el *Trauerspiel* alemán del Barroco merece ser interpretado.” (BENJAMIN 1990, 233) El mismo presupuesto está a la base de su estudio del siglo XIX y de “las ruinas de la burguesía” (BENJAMIN 2005, 49).

limitado sentido de la *imagen* en la representación alegórico-emblemática: facilitar la fijación de un precepto –que podría ser formulado también sin la imagen, simbólicamente (de manera que la alegoría se limitaría a ser un *velo* sobre el símbolo). Benjamin rechaza radicalmente esta lectura oponiendo la alegoría medieval a la alegoría barroca. Si la primera, de raíces cristianas, ligada a la pintura iconográfica, tuvo ese impulso edificante de transparentar un concepto moral a través de una imagen presidida por un lema explicativo, la segunda, de raíces antiguas (egipcias y griegas), se afina en el barroco con un carácter enigmático y críptico, desplazando toda pretensión de transparencia edificante. Benjamin buscará ir más allá de aquella concepción clásica (aunque también romántica) de la alegoría como “alegoría-signo”, para liberar la alegoría a sus posibilidades autónomas, como forma característica de experiencia del lenguaje y del mundo, no medieval sino ya moderna, pero decididamente anti-clásica.

Esta operación, central en el texto que nos ocupa, la realiza Benjamin en la contraposición que plantea entre alegoría y símbolo. Si el símbolo prescribe, ya desde su propia etimología, la unidad reconciliada entre forma y contenido, la alegoría se demora, con gesto saturnino, en las opacidades de esta relación, o como señala Benjamin, en “las numerosas oscuridades en el vínculo entre el significado y el signo” (BENJAMIN 1990, 167)<sup>15</sup>. Pues si el símbolo “tal como lo habían visto los mitólogos románticos, se mantiene tenazmente igual a sí mismo” (BENJAMIN 1990, 177), la alegoría se muestra como un movimiento violento de desintegración. Benjamin detecta las posibilidades disruptivas y antiartísticas de la alegoría y las vuelve contra el ideal clásico de la bella apariencia, oponiendo el “desmembramiento alegórico” a la idea simbólica de *totalidad*. Los “procedimientos artísticos extravagantes” con los que se caracterizaba y se despreciaba en un mismo y rápido gesto al barroco por su carácter “bárbaro”, cobran ahora todo su peso como único modo, siempre distorsionado, dislocado, de representar la barbarie del mundo.

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

---

<sup>15</sup> Como dirá con toda claridad en sus reflexiones sobre Baudelaire: “La alegoría en cuanto signo que se hurta claramente al significado ocupa su lugar en el arte como contrapartida de la apariencia bella, en la que el signifiante y el significado se funden entre sí.” (BENJAMIN 2005, 380).

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

Ante la mirada del melancólico se disuelve la falsa apariencia de totalidad. Una disolución que implica a su vez ir más allá de una estética de lo *bello*, es decir, del ideal de lo *vivo* y de la *apariencia radiante*. Lo *muerto* y lo *inexpresivo* son componentes esenciales de la noción benjaminiana de alegoría, y se condensan en su tratamiento de lo cadavérico<sup>16</sup>.

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

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

“Mientras en el símbolo, con la idealización de la destrucción, el rostro transfigurado de la naturaleza se muestra fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* [rostro melancólico –el autor] de la historia yace

---

<sup>16</sup> Cfr. MENNINGHAUS 1993.

ante los ojos del observador como un paisaje primordial petrificado. Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o, mejor dicho: en una calavera.” (BENJAMIN 1990, 159 [trad. modificada]).

En la alegoría la destrucción no puede ser idealizada. Aparece en la brutalidad de la “naturaleza primera”. Esta es la barbarie de la visión barroca. No hay teodicea posible, y la desintegración de la totalidad armónica de la historia como símbolo impone a nuestra mirada el sufrimiento humano indisoluble. “Tal es el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y secular de la historia en cuanto historia de los padecimientos del mundo, el cual sólo es significativo en las fases de su decadencia” (BENJAMIN 1990, 159).

Cuando el equilibrio entre significante y significado, núcleo del símbolo, es roto por una violencia que desaloja el sentido del mundo, los significantes cobran una materialidad en bruto que los reconduce a la ostensión de lo elemental de su materia sensible. En el grito de la inmanencia desnuda, *phoné* se desconecta de *logos*; sólo queda el chillido amorfo. Así sucede en la alegoría, y cuando la palabra se vacía resta el trozo amorfo, quedan los “áridos *rebus*” como modelo de una escritura pictográfica. De allí la relación que plantea Benjamin entre la alegoría y el jeroglífico (luego hablará de puzzle), entre la alegoría y la emblemática. En la alegoría se plantea una tensión entre una escritura que se vuelve imagen, *rebus*, y una imagen que, como pictograma, requiere ser *leída*. El emblema planteaba una dialéctica de *imago*, *inscriptio*, y *subscriptio*, una tensión entre imagen y escritura, que según Benjamin es propia también de la alegoría, que testimonia la intrusión de la imagen en el discurso y la tendencia de lo escrito (separado del significado) a convertirse en imagen visual<sup>17</sup>. La alegoría empuja a la escritura

“a la formación de complejos, a los jeroglíficos. Esto es lo que sucede en el Barroco. Tanto en la apariencia externa como en el aspecto estilístico (tanto en la contundencia de la composición tipográfica como en lo recargado de las metáforas) lo escrito tiende a la imagen visual. Es difícil imaginar algo que se oponga

---

<sup>17</sup> Una tensión entre palabra e imagen que será característica también del primer fotomontaje. En John Heartfield esa tensión cobra una explosiva potencia política, como el propio Benjamin lo vio (BENJAMIN 1975, 126). Para un análisis de un caso paradigmático de emblemática moderna, véase DIDI-HUBERMAN 2008, donde se estudia la recuperación de la emblemática por un eminente artista del montaje, Bertolt Brecht, en su *ABC de la guerra*, y se trabaja incluso la provocativa idea de una “emblemática marxista” (DIDI-HUBERMAN 2008, 179).

más encarnizadamente al símbolo artístico, al símbolo plástico, a la imagen de la totalidad orgánica, que este fragmento amorfo en el que consiste la imagen gráfica alegórica.” (BENJAMIN 1990, 168)

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

### ALEGORÍA MODERNA

Es importante destacar que si bien Benjamin pudo considerar, como ya citamos, que con el libro sobre el barroco se cerraba todo un ciclo de su producción, mientras que con *Calle de dirección única* se abría el renovado camino hacia el proyecto sobre los Pasajes, el concepto central de aquel libro se mantuvo en el complejo de los Pasajes como una noción clave para pensar el lugar de la lírica baudelaireana en el alto capitalismo. Ello resulta relevante no sólo para evaluar la continuidad del pensamiento benjaminiano, sino fundamentalmente para enriquecer el concepto de alegoría con matices profanos, aún ausentes en el contexto teológico del libro sobre el barroco. Sin embargo, y de manera simétrica, también es cierto que la alegoría se carga en Baudelaire de una “inactualidad” que le permite trazar una mirada crítica de la *modernité*. La importancia de lo *demónico* en su poesía lo testimonia. “Sus alegorías no son meramente modernizadas, sino que realizan en su inactualidad una crítica de la modernidad”. (LINDNER 2000, 72 [todas las traducciones son del autor]).

La alegoría barroca es la *calavera*. Ella cifra en su aridez y enigma el curso ruinoso de la historia, su inmanencia radical y su carácter irredento. La alegoría propiamente moderna es la *mercancía*<sup>18</sup>. En la petrificación/reificación de la mercancía se encuentra encriptada la vivencia que convierte la vida capitalista en *ruina*, en “vida que no vive”: el *trabajo abstracto*, cuya abstracción cosificadora es retenida en la petrificación alegórica. La alegoría barroca es una configuración que se sitúa en el contexto de la Contrarreforma y que reúne a su alrededor la *melancolía* como forma declinante de subjetividad, lo ruinoso y sufriente de la historia como su objeto privilegiado y la *calavera* como su emblema característico. Por su parte, la alegoría

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

moderna se enmarca en el “primer capitalismo avanzado” (BENJAMIN 2005, 385) y es una configuración que reúne a su alrededor el “*Spleen*” como crítica del “sujeto trascendental” de la historia<sup>19</sup>, el “mundo dominado por sus fantasmagorías” (íbid., 62) como su objeto privilegiado, y la *mercancía* como su emblema mayor.

La alegoría moderna habla ya no sólo de un desalojo de la totalidad, sino también de las bases sociales de ese desmoronamiento. En sus notas sobre Baudelaire plantea Benjamin con claridad la potencia de la alegoría a la vez como crítica estética y denuncia social: “la alegoría, precisamente por su furor destructivo, participa en la expulsión de la apariencia que emana de todo ‘orden dado’ –sea en el arte, sea en la vida– como apariencia de totalidad, o de lo orgánico que los transfigura, haciendo que parezcan llevaderos. Y ésta es la tendencia progresiva de la alegoría.” (BENJAMIN 2005, 339) En la revitalización de la alegoría por parte de Baudelaire, veía Benjamin el modo en que el poeta se hacía cargo, desde la lírica, del proceso de modernización y sus víctimas. Con la alegoría, Baudelaire sancionaba la marcha ruinosa, la *caducidad*, como rasgo esencial de la *modernidad*. Los áridos *rebus* de la alegoría, jeroglíficos de la gran ciudad, mostraban el vaciamiento del tiempo en el abismo de la moda, la disolución de la experiencia en la cosificación de los escaparates, la abstracción de lo humano en la vivificación de la mercancía, la fantasmagoría del progreso en el retorno de lo siempre-igual. La pérdida que preside esta alegoría moderna no es tanto el desalojo de la trascendencia, sino la destrucción de la experiencia por la vivencia del *shock*, de la modernización acelerada. De allí que los dos ejes sobre los que gravita la interpretación baudelaireana de la alegoría sean “por un lado la imagen de la gran ciudad como ruina, y por otro la imagen de la mercancía, y ligada a ella, la de la prostituta.” (LINDNER 2000, 73) La gran ciudad como acumulación de deshechos, y la cosificación de las relaciones humanas en la mercancía: el desmembramiento alegórico reconoce estas experiencias e intenta expresarlas con su forma informe.

Es en el contexto de sus aclaraciones sobre la alegoría en Baudelaire que Benjamin aclara con nitidez el sentido del encriptamiento alegórico, de su carácter anamórfico, jeroglífico. Toda la crítica benjaminiana al concepto tradicional (clásico-romántico) de alegoría insistía en que ella no es una mera imagen ilustrativa que recubriría, como un velo, una abstracción conceptual, un precepto moral, un con-

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

tenido previo y meramente recubierto por la imagen, pero enunciable de manera transparente (simbólica). La alegoría no se juega en la dialéctica entre velo (imagen) y profundidad interpretativa (precepto moral), sino en la diseminación de fragmentos y el trabajo de desciframiento. “La alegoría conoce muchos enigmas, pero ningún misterio. El enigma es un fragmento que forma un conjunto con otro, en el que encaja. Del misterio se habló desde siempre con la imagen del velo, que es un viejo cómplice de la lejanía” (BENJAMIN 2005, 371)<sup>20</sup>. Este pasaje resulta fundamental para hacernos una idea del modo en que opera la alegoría: no hay nada *por detrás* de ella, ningún precepto moral, ninguna lejanía, ella no es una mera sobrecodificación que realzaría la profundidad (y autoridad) del misterio: la alegoría *es el trabajo desde la superficie misma de los fragmentos*. De allí extrae Benjamin (de un modo que lo aproxima a Freud) el paralelo entre la alegoría y el trabajo del *recuerdo*:

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

La alegoría prepara al lector para la vivencia moderna del shock, para la cosificación del mercado, para lo irredento de la vida en el “alto capitalismo”, mostrándole el *puzzle* como modelo de la experiencia<sup>21</sup>. El heroísmo de Baudelaire consistiría

<sup>20</sup> Esta distinción entre *enigma* y *misterio*, entre *cifrado* y *velo*, entre la proximidad del enigma y la *lejanía* (aurática) del misterio resulta clave para comprender el concepto benjaminiano de interpretación, su resistencia a la noción hermenéutica de *intención*, su consecuente anti-subjetivismo. Una concepción que comparte con la *Traumdeutung* freudiana su preferencia por el “método del descifrado” frente a la “interpretación simbólica” (FREUD 1979, 118 ss.), por una interpretación que parta de los fragmentos y no de la totalidad (*ibid.*, 125 ss.). En su “Actualidad de la filosofía”, de 1931, Adorno despliega estas ideas benjaminianas y freudianas para establecer los parámetros de una *interpretación materialista* opuesta a una interpretación hermenéutica en la medida en que responde al modelo no sustancialista del “enigma”, ajeno a la filosofía de la conciencia y su “intención”; un modelo en el que no hay ni velo ni profundidad ni distancia –como en el misterio–, sino superficialidad y piezas sueltas, *acertijo*. Es de notar que tanto Freud como Adorno plantean que en la interpretación materialista la *solución* (*Lösung*) al enigma es su *disolución* (*Auflösung*), es decir, no se pasa a un nivel más “profundo” de significación: se disuelve como la esfinge. Véase FREUD 1979, 122 y ADORNO 1991, 91-92.

<sup>21</sup> Vale la pena insistir en que este vínculo entre desmembramiento (*shock*), alegoría, recuerdo y tra-

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). De allí que Benjamin pueda ver en el *traperero*, ese recolector de piezas sueltas de la experiencia perdida en la gran ciudad, un verdadero héroe moderno: “El gesto del héroe moderno está prefigurado en el traperero: su paso a tirones, el necesario aislamiento en que realiza su negocio, el interés que muestra por los desechos y desperdicios de la gran ciudad.” (BENJAMIN 2005, 374) La experiencia moderna es alegórica en la medida en que se construye a partir de fragmentos entre los que no se plantea “ninguna mediación natural”.

### MONTAJE ESTÉTICO

Con la imagen del *puzzle* nos aproximamos al otro concepto que nos planteamos trabajar, el de *montaje*. De hecho, importantes intérpretes plantean una convergencia directa e inmediata entre ambos conceptos. Peter Bürger, en su influyente *Teoría de la vanguardia*, equipara alegoría y montaje al desarrollar su concepto de obra de arte vanguardista como obra de arte “inorgánica”. La obra “inorgánica” sería una obra *alegórica*, en la que las partes ya no remiten a un todo sino que son *montadas* sin lógica jerárquica de ordenación. De allí que pueda afirmar que “el concepto de montaje no introduce ninguna categoría nueva, alternativa al concepto de alegoría” (BÜRGER 1987, 137). Ciertamente, ambas categorías contribuyen a delinear los perfiles de un concepto de obra de arte en la que la totalidad (simbólica) de sentido se apaga junto a la extinción de la “bella apariencia”, en la medida en que tanto en la alegoría como en el montaje se parte de la emancipación del fragmento (lo que ya Kracauer reconocía como “método de la disociación de unidades” propio de las dos obras tempranas de Benjamin). Sin embargo, creemos que afirmar de manera unilateral los paralelos aplanar conceptual e histórico-intelectualmente dos

---

bajo de desciframiento a partir de la recomposición de fragmentos planteó a Benjamin un permanente cotejo con el psicoanálisis, y en particular con la *Traumdeutung*, en la que vio una técnica de lectura cifrada próxima a sus intereses: “Hace tiempo que el psicoanálisis descubrió los jeroglíficos [*Vexierbilder*, que es el término que designa también otra *forma in-forme* del barroco: la *anamorfosis* –el autor] como esquematismos de la labor onírica. Sin embargo, con esta certeza seguimos nosotros, más que la huella del alma, la de las cosas.” (BENJAMIN 2005, 231) Como Benjamin al hablar de la alegoría, también Freud habla del producto del trabajo onírico en términos de *rebus* (FREUD 1979, 286), ese pictograma que debe ser *leído* en su carácter de *imagen*.

categorías que, aunque parten de un suelo común, ofrecen rendimientos diferenciados. Dos categorías que, con toda claridad en el caso de Benjamin, se ligan a universos estéticos, teóricos y políticos diversos.

Si la alegoría es una figura de la representación asentada en la experiencia barroca del trastorno del mundo, de la fugacidad y caducidad de lo real<sup>22</sup>, la genealogía del montaje remite al contexto profano y estrictamente moderno del capitalismo industrial. El montaje es antes que nada un procedimiento estético eminente, que transformó radicalmente la sensibilidad de las sociedades capitalistas desarrolladas<sup>23</sup>. El montaje acompaña el caos de la experiencia en las grandes metrópolis. La vida urbana es el punto en que se fusiona el montaje de la cadena industrial de producción con el montaje como forma artística –el cine, a la vez procedimiento técnico y estructura de la sensibilidad, es el exacto punto de contacto de estas dos series. De allí que emerja en formas del arte que presuponen la transformación del público en masa, como el cine o el fotomontaje de las revistas ilustradas. Que surja como figuración específicamente *visual* también tiene que ver con un requisito de la vida urbana: el procesamiento *instantáneo* de la información. Se comprende así que su traducción en términos literarios se realice en las obras modélicas de la literatura de la gran ciudad: *Manhattan Transfer*, de John dos Passos (de 1925), y *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin (de 1929). Benjamin participa de este proceso de transformación del montaje en forma de la sensibilidad con un trabajo singular, anterior incluso a la exitosa obra de Döblin. *Calle de dirección única*, publicada en 1928, representa el intento de traducir la sintaxis sincopada de la experiencia urbana en un registro filosófico<sup>24</sup>. Este curioso anti-libro, que pudo ser considerado

---

<sup>22</sup> De hecho, la reactualización de la alegoría en un contexto capitalista por parte de Baudelaire – sobre todo en su teoría de la moda como simultánea novedad/caducidad– será vista siempre por Benjamin como una experiencia aislada, no como la regla: en el contexto del progresista siglo XIX el talante ruinoso de la alegoría y su visión apocalíptica de la historia fueron mayoritariamente despreciados. “Por eso la intuición alegórica del siglo diecisiete crea estilo, pero ya no la del diecinueve. Baudelaire, en cuanto alegórico, se quedó aislado.” (BENJAMIN 2005, 355).

<sup>23</sup> Véase Amiel 2005.

<sup>24</sup> Tempranamente lo vio Ernst Bloch, en el mismo año 1928, en su reseña del libro de Benjamin. Según Bloch, Benjamin testimonia la crisis de las grandes formas y la irrupción de la forma “revista” en la filosofía, que en *Einbahnstraße* “se presenta como una improvisación pensada, un escombros de la coherencia agrietada, una sucesión de sueños, de aforismos, de consignas entre las que, en el mejor de los casos, una afinidad electiva espera instaurarse transversalmente. Si por lo tanto la ‘revista’, en virtud de sus posibilidades metódicas, es un viaje a través de la época que se vacía, el ensayo de Benjamin presenta unas fotos de ese viaje, o enseguida mejor: un fotomontaje.” (BLOCH 1985, 369).

“una de las obras más significativas de la vanguardia literaria alemana del siglo XX” (WITTE 1990, 65), realiza una operación de apropiación de las vanguardias constructivistas que se puede reconocer en múltiples niveles<sup>25</sup>. Sólo mencionaremos (1) la asunción del montaje como forma fragmentaria de escritura (el libro consiste en aforismos sin conexión intrínseca que versan sobre los más diversos temas); (2) la especial atención a la presentación *visual* del libro como objeto, reconocible no sólo en el famoso fotomontaje de Sasha Stone que abarca tapa y contratapa, sino en el cuidado trabajo editorial y tipográfico *reductivo* y anti-ornamental, incluido el inusual (para la época) uso de las *sans serif* (fotomontaje y tipografía fueron dos ramas fundamentales de la vanguardia constructivista); (3) el planteo de la vida urbana como tópico de dignidad filosófica; (4) la radical alteración de las representaciones tradicionales del artista y del intelectual, en reemplazo de las cuales aparecen, provocativas, las del montador y el ingeniero<sup>26</sup>. A partir de este trabajo, nociones y prácticas centrales de la estética constructivista –*construcción, reducción, montaje, interrupción, técnica, función, ingeniero, experto*, etc.–, puestas a operar en el horizonte (también constructivista) de la promesa de amalgamar arte y técnica en función de una transfiguración de la vida cotidiana de las masas urbanas, estarán presentes en todo el itinerario benjaminiano posterior, sobre todo en sus trabajos sobre Brecht, en sus famosos artículos sobre arte técnico (fotografía y cine), y en el complejo del proyecto sobre los Pasajes.

Se trata, claramente, de un marco diferente al contexto de donde surge (y en el que se desarrolla) la noción benjaminiana de alegoría. En ambos casos se parte de una resistencia contra la obra como totalidad orgánica. Pero si la alegoría muestra esta resistencia por ser expresión de una catástrofe de dimensiones escatológicas, operando en un terreno en el que no podríamos prescindir de la teología, el montaje emerge del mundo profano de la técnica industrial moderna. Para evaluar las similitudes y las diferencias entre la alegoría y el montaje deberíamos ponderar la distancia que media entre el melancólico y el ingeniero<sup>27</sup>. Ciertamente, tanto el

<sup>25</sup> Sobre la relación de Benjamin con las vanguardias constructivistas véase KÖHN 1988, SCHÖTTKER 1999a y 1999b, JENNINGS 1999, SCHWARTZ 2001, GARCÍA 2004. Es notable la escasa atención que se le ha prestado a esta relación en la bibliografía en castellano. Una importante excepción es WIZISLA 2007.

<sup>26</sup> Una provocación presente nada menos que desde la propia dedicatoria del libro: “Esta calle se llama / CALLE ASJA LACIS, / nombre de aquella que / COMO INGENIERO / la abrió en el autor” (BENJAMIN 1987, 13 –variaciones tipográficas de Benjamin).

<sup>27</sup> Divergencia análoga a que plantea Benjamin entre el mago y el cirujano, en su famoso ensayo so-

melancólico como el ingeniero son figuras que, en Benjamin, confluyen en la figura mayor del *trapero*, ese historiador materialista de los desechos. Pero si el melancólico se encuentra fijado en la pérdida, como el ángel de la historia clava su mirada melancólica en una barbarie irredimible, el ingeniero es el modelo de ese “concepto nuevo, positivo, de barbarie” (BENJAMIN 1973, 169) que emerge de la pobreza de experiencia moderna, y que aspira a una nueva construcción, “a comenzar desde el principio; a empezar de nuevo; a pasárselas con poco; a construir desde poquísimo y sin mirar ni a diestra ni a siniestra” (*Idem*).

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

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

---

bre la obra de arte (BENJAMIN 1973, 43). Ambos contrapuntos pueden ser enmarcados en la gran tensión entre magia y técnica que preside todo el arco de su pensamiento. Esa tensión, en términos de las vanguardias de su época, es la tensión que plantea la simultánea recepción benjaminiana de las corrientes simbolistas que desembocan en el surrealismo, y las corrientes constructivistas que se condensan en el arte y la estética de Brecht. Pensar la confluencia de “teología y marxismo” en Benjamin es pensar, también, su simultánea recepción de surrealismo (iluminación, ebriedad, desechos de la historia, kitsch, etc.) y constructivismo (técnica, montaje, construcción, interrupción, etc.). Alegoría y montaje, barroco/simbolismo y racionalismo/constructivismo, teología y marxismo, son dualidades que forman parte de una misma serie de elementos convergentes/divergentes. Lo más estimulante del pensamiento benjaminiano es esa alquímica barra que une y separa sustancias tan disímiles. En este marco habría de entenderse un pasaje programático como el que sigue: “Comprender juntos [*umfassen*] a Breton y Le Corbusier: eso supondría tensar como un arco el espíritu de la Francia de hoy, desde donde el conocimiento alcanzaría al instante en mitad del corazón.” (BENJAMIN 2005, 462 [trad. modificada]).

aunque de manera tentativa, proclamó la soberanía de lo auténtico. En sus mejores momentos, el cine nos ha preparado para eso.” (BENJAMIN 1972-1989, tomo III, 232).

Aunque ambos puedan ser reunidos en la metáfora del *puzzle* (en la disolución de la continuidad del sentido a partir de la disgregación de los fragmentos y la rearticulación –según una lógica *exterior*– de los elementos así descompuestos), la alegoría reclama siempre una resolución teológica ausente en el montaje. La alegoría es al montaje lo que el jeroglífico al cartel publicitario<sup>28</sup>.

## MONTAJE FILOSÓFICO

Pero la principal singularidad de la recepción benjaminiana del procedimiento del montaje es haberlo convertido en una clave de su singular materialismo histórico. El montaje estético es trasladado a un contexto histórico-filosófico, con consecuencias de máxima relevancia. Benjamin inscribe el montaje en el centro de la sección metodológica del proyecto de los Pasajes, el legajo N, sobre “Teoría del conocimiento, teoría del progreso”, es decir, la sección del trabajo sobre los Pasajes que más presencia tuvo en la redacción de las tesis “Sobre el concepto de historia”. El montaje, así, emerge inicialmente en las vanguardistas bromas filosóficas de *Eisenbahnstraße*, pero se extiende hasta ese testamento (tenido usualmente por “melancólico”) que son las tesis sobre la historia.

En el legajo N se dice: “Este trabajo tiene que desarrollar el arte de citar sin comillas hasta el máximo nivel. Su teoría está íntimamente relacionada con la del montaje.” (BENJAMIN 2005, 460) O también: “Método de trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos” (BENJAMIN 2005, 462). Vemos nuevamente articulados el método del *descifrado*, el anti-subjetivismo, la negación de la “profundidad” (del “velo” y su “distancia”), planteados ahora como la ambición de un anti-hermenéutico *collage* filosófico. Realizar una protohistoria de lo moderno en el momento de su crisis, recomponer las ruinas de la burguesía para encontrar las vías de un nuevo

<sup>28</sup> “La tensión entre el emblema y la imagen publicitaria permite medir los cambios que se han producido en el mundo de las cosas desde el siglo XVII.” (BENJAMIN 2005, 355).

sentido, reclamaba el método del montaje. Y, según Didi-Huberman, no sólo en Benjamin:

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

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

“Desde la perspectiva del reciente fin de la República de Weimar en el triunfo de Hitler, Bloch destacó en *Herencia de este tiempo*, de 1935, la construcción vanguardista del montaje como significativa renovación de la percepción, el arte y la literatura en el siglo XX. Desde los experimentos teatrales y lingüísticos (de “transformación funcional” de formas vaciadas y de contenidos ideológicamente exhaustos) de Brecht, pasando por el ensayo de prosa filosófica de Benjamin, hasta el surrealismo, ve Bloch retrospectivamente una serie de tendencias, latencias y excedentes que le presentan una digna “marca” [“*Merke*”] histórico-filosófica para el futuro” (FÜRNKÄS 1988, 251)<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Para Bloch, el montaje no tenía sólo un rendimiento artístico sino también el mérito histórico-filosófico de mostrar lo que no se mostraba (el caos sin idealizar), y de abrir la perspectiva de un *sensorium* futuro (en el que emergiera un orden insospechado de ese caos). Escribe en 1935: “El montaje (...), con el empleo de modelos cortos y despreciados, indudablemente no ha llegado a su fin. En los sondeos transversales de Benjamin se muestra: el montaje saca (...) de cierta improvisación, lo que antes habría sido arbitrario; de alguna marcada interrupción, lo que antes habría permanecido sólo como perturbación inadvertida. El montaje extrae un medio de intervención a partir de formas desestimadas o sospechadas, a partir de formas antaño consideradas de segunda mano. Desde los significados-ruinas de las grandes obras en desmoronamiento, y desde la maleza, saca

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

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

El montaje aparece en este pasaje nada menos que como la herramienta para la renovación y realización del método marxista, esto es, la superación de la ideología del progreso y la crítica del historicismo vulgar (que es en Benjamin el aliado ideo-

---

un material confeccionado de manera ya no empalagosa. Entretanto, el montaje es una vía hacia una nueva ‘configuración de Pasaje’ a través de las cosas, y hacia la exposición de lo que hasta el momento era remoto. Por otro lado, en algunos curiosos experimentos de los surrealistas, de Max Ernst hasta Aragon, el montaje es una forma de cristalización del caos sobrevenido, que intenta reflejar de manera extravagante el orden venidero.” (BLOCH 1985, 227) No debemos olvidar que *Herencia de este tiempo* es el libro en el que Bloch despliega su concepto de *Ungleichzeitigkeit* (asincronía o no-simultaneidad), tan próximo a la defensa benjaminiana de una condensación instantánea (fotográfica) de la temporalidad que intercala pasado y presente en un “ahora de cognoscibilidad” (véase BLOCH 1985, segunda parte, “Ungleichzeitigkeit und Berausung” [“Asincronía y embriaguez”]). En Bloch tanto como en Benjamin se plantea un vínculo intrínseco entre una teoría del montaje (cinematográfico, teatral, fotográfico, plástico y literario) y una perturbadora teoría cualitativa de la temporalidad como asincronía de tiempos. También en ambos casos, montaje y asincronía son concebidos como conceptos con los que la izquierda intelectual de entreguerras debía hacer frente a la emergencia del fascismo. Ellos cumplen con el doble reclamo de *expandir* las formas limitadas de conciencia burguesa y de resistirse a la recaída en una simple (y fascista) *disolución* de la conciencia. En el montaje, técnica y “embriaguez” se dan la mano.

lógico del reformismo socialdemócrata). El montaje como imagen del “desorden del mundo” es reconducido por Benjamin al ámbito de la construcción histórica, como representación de un *desorden del tiempo*. Así logra “articular paradojas concretas de *montajes visuales* con paradojas teóricas de *montajes temporales* mediante los cuales se define toda la filosofía del tiempo según Benjamin” (DIDI-HUBERMAN 2005, 163).

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. Crítica del “progreso” y recuperación de la “imagen”, del carácter plástico o visual (*bildlich*) del saber, son una y la misma cosa: para conceptualizar la interrupción del *continuum* histórico en un súbito lazo del presente con su pasado se precisa de una *imagen* que vehiculice la *condensación* de presente y pasado<sup>30</sup>. Como en la interpretación freudiana de los sueños, también en la

<sup>30</sup> Si dispusiésemos de más espacio, deberíamos sacar también las consecuencias *políticas* de esta filosofía de lo *figural*, de la imagen. Ellas se concentran en la idea de “espacio de la imagen” (*Bildraum*) desarrollada en el ensayo sobre el surrealismo (en WEIGEL 1999 se puede encontrar un interesante desarrollo de este concepto). Así como la imagen, en un contexto histórico, descompone el historicismo vulgar en astillas de “tiempo-ahora”, fragmentos monádicos (fotográficos) que liberan las energías de la historia en un montaje de pasado y presente, del mismo modo la imagen, en un contexto político, ataca al reformismo etapista socialdemócrata y reclama la *actualización* revolucionaria, *instantánea*, de la “imagen”, la realización histórica de ese espacio *sensible* del imaginario colectivo en que las masas condensaron oníricamente su deseo utópico. “Organizar el pesimismo no es otra cosa que transportar fuera de la política a la metáfora moral y descubrir en el ámbito de la acción política el ámbito de las imágenes [*Bildraum*] de pura cepa.” (BENJAMIN 1980, 60) Y continúa Benjamin en el párrafo final del ensayo, críptico y oscuro si no lo inscribimos dentro de este concepto histórico-político de la “imagen”: “allí donde una acción sea ella misma la imagen, la establezca de por sí, la arrebaté y la devore, donde la cercanía se pierda de vista, es donde se abrirá el ámbito de imágenes [*Bildraum*] buscado, el mundo de actualidad integral y multifacética en el que no hay ‘apuesto noble’, en una palabra, el ámbito en el cual el materialismo político y la criatura física comparten al hombre interior (...). Cuando cuerpo e imagen se interpenetran tan hondamente, que toda tensión revolucionaria se hace excitación corporal colectiva y todas las excitaciones corporales de lo colectivo se hacen descarga revolucionaria, entonces, y sólo entonces, se habrá superado la realidad tanto como el *Manifiesto Comunista* exige.” (*Idem*, 61-62) “Imagen” o “espacio de la imagen” (*Bildraum*) es la expresión benjaminiana para una *instantaneidad sensible*, una repentina *inervación*, que es *corporal* y colectiva, y que tiene los rasgos estructurales del *shock*: interrupción, instantaneidad e intensidad. Es un momento súbito de descarga de energía acumulada. Y siempre tiene un doble sentido: por un lado testimonia una *petrificación* (en la imagen se “detiene” o “suspende” el flujo de un acaecer vital) que remite a la *cosificación* capitalista. Pero también explora, *en esa cosificación*, las posibilidades de reacción ante ella. Pues esa imagen, “inquietud petrificada”, coagula un flujo de energías políticas que en un momento propicio (“*Jetztzeit*” como *kairós*) explota. La imagen es una *condensación de*

historiografía benjaminiana el “trabajo de condensación [*Verdichtung*]” histórica remite necesariamente a un “miramiento por la figurabilidad”, a una “trasposición de los pensamientos en imágenes” (FREUD 1979, 350). La mera diacronía de la historia (como progreso, evolución, *continuum*) es interrumpida por la sincronía de la imagen, por su cristalización *monádica*. Se plantea así una concepción anacrónica, asincrónica de tiempos superpuestos, intercalados, de tiempos *en montaje*. Tal es el sentido de la cita entre pasado y presente que preside la construcción histórica benjaminiana: la historia como sentido que se ausenta va dejando caer los desechos con los que el materialista histórico –“Un trapero, al amanecer: en la alborada del día de la revolución” (BENJAMIN 2008, 101)– recompone un nuevo sentido en un montaje que “salva” lo *no-sido* del pasado.

#### ALEGORÍA, MONTAJE Y POSTDICTADURA

Naturaleza muerta de lo moderno, significante que se sustrae a su significado (como la calavera se separa de la bella totalidad orgánica de su cuerpo), árida materialidad de imágenes que se resisten a la significación, taquigrafía del horror, jeroglífico de una vida que no vive: eso fue la alegoría para Benjamin. El montaje intentó, bajo el presupuesto de ese tiempo vaciado, de esa era ahuecada, construir sin embargo un sentido posible a partir de esos despojos. Las artes de la alegoría y las del montaje reclaman un tipo intelectual singular: el trapero. Pero si con la alegoría el trapero posa su mirada triste sobre lo *no-sido*, con el montaje intenta actualizarlo: sabe que el pasado encriptado en el sueño de la historia debe ser *despertado*.

Este trabajo ha privilegiado el análisis de ciertas conceptualizaciones benjaminianas complejas, que demandan una delicada atención. Sin embargo, creemos que un tal análisis tiene un rendimiento no sólo erudito, sino también presente. Tal como dijimos al comienzo, las elaboraciones benjaminianas han tenido un impacto de importancia en los debates sobre el legado del exterminio, tanto en las “políticas de la memoria” en disputa, cuanto, específicamente, las preguntas por una “memoria visual” del horror. Quisiéramos terminar este artículo apuntando la

---

*intensidades*, una *mónada*, “constelación saturada de tensiones” alojada en el inconsciente histórico y preparada para el estallido revolucionario. El “espacio de la imagen” es el terreno del trabajo *sensible*, *colectivo* e *inconsciente* de la utopía en el mundo de las fantasmagorías, es el espacio surrealista en el que el “viejo topo” marxista excava las calles del capitalismo de consumo.

eficacia que estos dispositivos benjaminianos tienen para la *actualidad* desde la que estas líneas fueron escritas, para un presente sudamericano particular: la escena de la “postdictadura” como contexto de elaboración del trauma de la historia en el choque entre “memorias” en disputa. Si Benjamin desplegó las estrategias de la alegoría y del montaje para pensar tiempos de guerra, crisis y quiebre de sentidos, parece adecuado plantear la pregunta por la pertinencia de esos conceptos para pensar las crisis del presente.

En este sentido, quisiéramos interrumpir este trabajo abriéndolo en la dirección de dos indicaciones, a ser desarrolladas, sobre la relación entre estas conceptualizaciones benjaminianas y los problemas de la “postdictadura” en los países latinoamericanos. En primer lugar, debe destacarse el modo en que ambas nociones benjaminianas han tenido ya una productiva eficacia para pensar los problemas de la “representación del horror” en América Latina. Nos referimos, por un lado, a la lectura de la ficción latinoamericana postdictatorial desde las claves de la alegoría, y en especial a *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* de Idelber Avelar, que se apropia de la recuperación benjaminiana del concepto. Avelar enfatiza el vínculo que plantea Benjamin entre la alegoría y el *duelo* por las ruinas y los destrozos. La alegoría como tropología de un tiempo póstumo permitiría una lectura privilegiada del tiempo postdictatorial en América Latina: “*la postdictadura pone en escena un devenir-alegoría del símbolo*. En tanto imagen arrancada al pasado, mónada que retiene en sí la sobrevivencia del mundo que evoca, la alegoría remite antiguos símbolos a totalidades ahora quebradas, datadas, los reinscribe en la transitoriedad del tiempo histórico. Los lee como cadáveres.” (AVELAR 2000, 22) La petrificación de la historia, la extinción de la trascendencia del sentido y la crisis de las visiones totalizantes que la alegoría vehiculiza resultarían especialmente pertinentes para pensar los tiempos postdictatoriales como tiempos de la *derrota* y del *duelo*. Así, “derrota histórica, inmanentización de los fundamentos de la narrativa y alegorización de los mecanismos ficcionales de la representación, serían teóricamente coextensivos, cooriginarios.” (*Idem*, 27)

Por otro lado, también podemos encontrar la idea y la práctica del *montaje*, tanto en trabajos más teóricos sobre memoria, cuanto en una serie importante de ensayos fotográficos de los últimos años. En el caso de Oberti y Pittaluga [2006], estamos ante un trabajo teórico que no sólo incluye un importante apartado exclusivamente dedicado al problema de la memoria en Benjamin (OBERTI y PITTALUGA

2006, 192-211), sino que inserta el concepto de “montaje” en el propio título de un trabajo que enfatiza la inflexión *política* del mismo, ensayando “una suerte de ejercicio de memoria que, a la manera de la rememoración que se construye como un montaje, muestra las uniones, las costuras y los empalmes entre las distintas piezas. Pues justamente para que nuestra tarea de escritura no aparezca naturalizada es que exhibimos su carácter de artificio y su dimensión política” (*idem*, 35). Pero más importante aun resulta el recurrente uso de los recursos del montaje en muchos artistas de la posdictadura que encontraron en él no sólo una herramienta artística, sino también una poderosa e iluminadora maquinaria histórica, e incluso una clara estrategia política. En diversos trabajos de Lucila Quieto, Gabriela Bettini, Gustavo Germano, María Soledad Nívoli, Nicolás Guagnini, entre otros, encontramos que el *montaje* opera como paradigma fundamental en muchas de sus estrategias visuales, que también son políticas de la memoria. Como sugerimos en otro lugar (Autor [2010]), la utilización del montaje por parte de estos artistas no está desligada de una actitud que parece superar la fijación melancólica en la pérdida y, en base a los *documentos* de lo sido, abrirse a la construcción –artificial, *fictional*– de nuevos sentidos.

En segundo lugar, y ya para terminar, la otra hipótesis implícita en este trabajo, y que apunta a desarrollos futuros, es la siguiente: la alegoría es al montaje, según Benjamin, lo que la melancolía al luto según Freud. Si en la alegoría hay una fijación en la pérdida que reduce al yo y lo aparta de la acción en la dirección de la absorción meditativa del melancólico (como en el caso paradigmático de la “incapacidad para decidir” del príncipe Hamlet –véase BENJAMIN 1990, 56 ss.), en el montaje hay un verdadero *trabajo* que, *a partir de la pérdida*, construye nuevos lazos y conexiones de sentido que apuntan directamente a la acción, e incluso, en el caso de Benjamin, a la *acción política*. Sin embargo, como lo plantea Avelar, deberíamos ir más allá de la esquemática dicotomía freudiana, y más bien pensar las contaminaciones entre los trabajos de la melancolía (que insiste testaruda en lo que no fue)<sup>31</sup> y los del luto, entre las formas de la alegoría y su desmembramiento melancólico, y las apuestas de resignificación del montaje y su trabajo constructivo. Des-

---

<sup>31</sup> En Gundermann 2007 se puede encontrar incluso una defensa de los “actos melancólicos” (frente al “duelo” entendido como trabajo de reconciliación con la muerte) como gesto de intransigencia y de resistencia en el contexto postdictatorial de disolución de los grandes relatos, de crisis del marxismo y de violenta irrupción del neoliberalismo.

pués de todo, esas superposiciones –que plantean una serie de diferencias en base a un punto de contacto básico, la *muerte*– fueron el objeto principal de este trabajo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. (1991), *Actualidad de la filosofía*, Barcelona: Paidós.
- AMIEL, Vincent (2005), *Estética del montaje*, Madrid: Abada.
- Autor (2010).
- AVELAR, Idelber (2000), *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile: Cuarto Propio. (En Internet: <http://idelberavelar.com/alegorias-de-la-derrota.pdf>)
- BENJAMIN, Walter (1972-1989), *Gesammelte Schriften*, ed. R. Tiedemann y H. Schweppenhauser, Frankfurt a. M: Suhrkamp.
- BENJAMIN, Walter (1973), *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid: Taurus.
- BENJAMIN, Walter (1975), *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid: Taurus.
- BENJAMIN, Walter (1980), *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid: Taurus.
- BENJAMIN, Walter (1987), *Dirección única*, Madrid: Alfaguara.
- BENJAMIN, Walter (1990), *El origen del drama barroco alemán*, Madrid: Taurus.
- BENJAMIN, Walter (2005), *Libro de los Pasajes*, Madrid: Akal.
- BENJAMIN, Walter (2008), “Prólogo: Sobre la politización de los intelectuales”, en Kracauer, Siegfried, *Los empleados*, Barcelona: Gedisa.
- BISCHOF, Rita (1999), “Pläyoder für eine Theorie des dialektischen Bildes”, en Garber, Klaus y Rehm, Ludger (1999), *global benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongress 1992*, München: Fink.
- BLOCH, Ernst (1985), *Erbschaft dieser Zeit. Werkausgabe Band 4*, Frankfurt a. M: Suhrkamp.
- BUCK-MORSS, Susan (2001), *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid: Machado Libros.
- BÜRGER, Peter (1987), *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Península.
- COLLINGWOOD-SELBY, Elizabeth (2009), *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*, Santiago de Chile: Metales Pesados.
- DE LUELMO JAREÑO, José María (2007), “La historia al trasluz: Walter Benjamin y el concepto de imagen dialéctica”, en *Escritura e imagen*, Madrid, vol. 3. (En

Internet:

<http://revistas.ucm.es/fsl/18855687/articulos/ESIM0707110163A.PDF> )

DIDI-HUBERMAN, Georges (2004), *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona: Paidós.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2005), *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2008), *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*, Madrid: Machado Libros.

FREUD, Sigmund (1979), *La interpretación de los sueños. Obras Completas, vols. IV y V*, Buenos Aires: Amorrortu.

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

GARCÍA, Rafael (2004), “i10 una revista de vanguardia”, en *Cuaderno de notas*, Madrid, nº 10. (En Internet:

[http://www.aq.upm.es/Departamentos/Composicion/webcompo/webcnotas/pdfs/CN10\\_1\\_i10.pdf](http://www.aq.upm.es/Departamentos/Composicion/webcompo/webcnotas/pdfs/CN10_1_i10.pdf) )

GUNDERMANN, Christian (2007), *Actos melancólicos. Formas de la resistencia en la postdictadura argentina*, Rosario: Beatriz Viterbo.

HILLACH, Ansgar (2000), “Dialektisches Bild”, en Opitz, Michael y Wizisla, Erdmut (comps.), *Benjamins Begriffe*, 2 tomos, Frankfurt a. M: Suhrkamp. (Está en preparación una edición castellana.)

JENNINGS, Michael (1999), “Trugbild der Stabilität. Weimarer Politik und Montage-Theorie in Benjamins ‘Einbahnstraße’”, en Garber, Klaus y Rehm, Ludger (1999), *global benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongress 1992*, München: Fink.

KÖHN, Eckhadrt (1988), “Konstruktion des Lebens. Zum Urbanismus der berliner Avantgarde”, en *Avant Garde. Interdisciplinary and International Review*, nº 1, Amsterdam.

KRACAUER, Siegfried (2009), *Construcciones y perspectivas. El ornamento de la masa 2*, Barcelona: Gedisa.

LINDNER, Burkhardt (2000), “Allegorie”, en Opitz, Michael y Wizisla, Erdmut (comps.), *Benjamins Begriffe*, 2 tomos, Frankfurt a. M: Suhrkamp. (Está en preparación una edición castellana.)

- LORENZANO, Sandra y Buchenhorst, Ralph (2007), *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*, Buenos Aires: Gorla.
- LÖWY, Michael (2003), *Aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- MATE, Reyes (2009), *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"*, Madrid: Trotta.
- MENNINGHAUS, Winfried (1993), "Lo inexpresivo: las variaciones de la ausencia de imagen en Walter Benjamin", en V.V.A.A., *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Buenos Aires: Alianza /Goethe-Institut.
- OBERTI, Alejandra y PITTALUGA, Roberto (2006), *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*, Buenos Aires: El cielo por asalto.
- OPITZ, Michael y WIZISLA, Erdmut (comps.) (2000), *Benjamins Begriffe*, 2 tomos, Frankfurt a. M: Suhrkamp. (Está en preparación una edición castellana.)
- RAMPLEY, Matthew (2000), *The remembering of things past. On Aby Warburg and Walter Benjamin*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- SCHÖTTKER, Detlev (1999), "Reduktion und Montage. Benjamin, Brecht und die konstruktivistische Avantgarde", en GARBER, Klaus y REHM, Ludger (1999), *Global Benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongress 1992*, München: Fink. [a]
- SCHÖTTKER, Detlev (1999), *Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins*, Frankfurt a. M: Suhrkamp.[b]
- SCHWARTZ, Frederic (2001), "The eye of the Expert: Walter Benjamin and the Avant Garde", en *Art History*, vol. 4, n° 3.
- WEIGEL, Sigrid (1999), *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura*, Buenos Aires: Paidós.