

# Crisis de la transmisión y montaje de citas en Walter Benjamin

## *Crisis of transmission and montage of quotations in Walter Benjamin*

Erika Lipcen

erikalipcen@hotmail.com

Universidad Nacional de  
Córdoba. Argentina

Recibido: 26|04|18

Aceptado: 04|10|18

### RESUMEN

En *Experiencia y pobreza* y en *El narrador*, Walter Benjamin desarrolla su tesis acerca de la crisis de la transmisión del pasado. Según el autor, en la modernidad asistimos a una degradación de la facultad de comunicar la experiencia, es decir, de transmitir, de una generación a otra, esos saberes que le dan continuidad a la tradición. Ahora bien, ante el declive del pasado común, la problemática que se nos plantea es aquella acerca de cómo volver a conectarnos con el pasado de manera tal de orientarnos en el presente y otorgarle sentido a nuestras acciones. Encontramos que, en los textos mencionados, Benjamin no formula este problema, ni elabora una respuesta al mismo. En este sentido, tras reconstruir su análisis acerca de la crisis de la transmisión, hemos optado por rastrear, en otros de sus escritos, ciertos elementos que permitan abordar cómo hacer frente a la crisis. Nuestra hipótesis es que la figura del montaje de citas constituye un recurso para transmitir ciertas experiencias del pasado y así construir un horizonte temporal que nos oriente.

**Palabras clave:** Transmisión; Experiencia; Montaje; Citas; Walter Benjamin.

### ABSTRACT

In *Experience and Poverty* and *The Storyteller*, Walter Benjamin develops an analysis about the crisis of transmission. According to the author, we witness a devaluation of the faculty of communicating experience from one generation to another. The problem that this diagnosis arises is how to reconnect past and present. We found that in neither of the two texts mentioned above does Benjamin formulate this problem, nor does he elaborate an answer to it. In the present article, after reconstructing his analysis about the crisis of transmission, we have looked, in other of his writings, for some elements that could help to face this crisis. Our hypothesis is that the figure of the montage of quotations is a resource that allows the transmission of experience and connects past and present.

**Key words:** Transmission; Experience; Montage; Quotations; Walter Benjamin.

Como afirma Giorgio Agamben, Walter Benjamin fue probablemente el primer “intelectual europeo que apreció la mutación fundamental que se había producido en la transmisión de la cultura, y la nueva relación con el pasado que de ella se derivaba” (Agamben 2002: 129). Fundamentalmente en *Experiencia y pobreza* y en *El narrador* -textos escritos durante su exilio en los años treinta- Benjamin desarrolla su tesis acerca de la crisis de la transmisión. Según el pensador berlinés, en las sociedades tradicionales “estaba muy claro qué representaba la experiencia: los mayores se la daban a los jóvenes. De manera concisa: con la autoridad de la edad, con refranes; de modo más prolijo: con su locuacidad y con historias; contando a veces cuentos de otros países, junto a la chimenea, delante de los hijos y los nietos” (Benjamin 2007: 217). En la actualidad, afirma el autor, esta capacidad de comunicar, de una generación a otra, esos saberes que le dan continuidad a la tradición sufre un proceso de degradación: “es como si nos hubieran arrancado una facultad que nos parecía inalienable (...): la facultad concreta de intercambiar experiencias” (Benjamin 2009a: 41).

Ahora bien, ante este diagnóstico, la cuestión que se nos plantea es aquella acerca de cómo volver a construir puentes que conecten el pasado y el presente. Pues de algún tipo de filiación histórica necesitamos si no queremos que nuestras acciones se vean reducidas a un mero cúmulo de fragmentos desperdigados. Encontramos, sin embargo, que, en los textos arriba mencionados, Benjamin no formula este problema que se deriva de su análisis, ni elabora una respuesta al mismo. En este sentido, en el presente trabajo, tras reconstruir su diagnóstico sobre la crisis de la transmisión, hemos optado por rastrear, en otros de sus textos de la época, algunos elementos que consideramos permitirían abordar cómo efectivamente hacer frente a esta cuestión. Nuestra hipótesis es que la figura benjaminiana del “montaje de citas” constituye uno de los recursos que permite configurar un nuevo modo de narrar y de construir filiaciones entre el pasado y el presente. Sostenemos, por lo tanto, que el diagnóstico benjaminiano de la crisis de la experiencia no es definitivo. De este modo, nos distanciamos de aquellos autores que le atribuyen al autor berlinés la idea de que ya no es posible transmitir o narrar de ninguna manera y que la experiencia se ha perdido irreversiblemente<sup>1</sup>.

## 1

Tanto en *Experiencia y pobreza* (1933) como en *El narrador* (1936), Benjamin constata un proceso de “empobrecimiento de la experiencia” (*Erfahrungsarmut*), al cual describe, en una primera instancia, con una figura bursátil: “la cotización de la experiencia se ha derrumbado, y todo nos indica que va a seguir cayendo” (Benjamin 2009a: 41-42). Asimismo, en ambos textos, el autor remite inmediatamente la crisis de la transmisión de la experiencia a la imagen de los combatientes de la Primera Guerra Mundial que volvían enmudecidos del campo de batalla: “¿No se observó al acabar la guerra que la gente volvía enmudecida del frente? No más rica en experiencia comunicable, sino mucho más pobre” (42). Para esclarecer este análisis, así como también el motivo por el cual el mutismo de los soldados constituye un síntoma de la crisis que atraviesa la “experiencia”, resulta necesario detenernos, en primer lugar, en la diferencia conceptual entre

---

<sup>1</sup> Entre dichas lecturas, podemos destacar la de Theodor W. Adorno quien, en una carta de 1936, le escribía a Benjamin que estaba de acuerdo con su tesis acerca de la narración, tesis que, en realidad, era la suya propia “(...) hacerle al menos algunas indicaciones en torno al trabajo sobre *El Narrador*. Ante todo, expresar mi más pleno asentimiento a la intención histórico-filosófica: que el narrar ya no es posible” (Adorno 1995: 147). También Giorgio Agamben retoma, por su parte, el diagnóstico benjaminiano acerca del empobrecimiento de la experiencia, pero para sostener que asistimos a una verdadera “destrucción” de la experiencia. Tan es así, que comienza *Infancia e historia* afirmando que “en la actualidad, cualquier discurso sobre la experiencia debe partir de la constatación de que ya no es algo realizable. Pues (...) al hombre contemporáneo se le ha expropiado (*espropiato*) su experiencia”. (Agamben 2001: 7). También entre algunos de los intérpretes más recientes de la producción benjaminiana, hallamos afirmaciones en esa misma línea. Kai Evers, por ejemplo, en un artículo que analiza la recepción que tiene Hannah Arendt de esta problemática, considera que Benjamin mantenía la efectiva “desaparición” de la experiencia y la narración: “*Arendt abandoned the direct link between experience and storytelling that Benjamin suggested, thereby redefining the notion of the storyteller in a way that allows for a renewed possibility of storytelling -while Benjamin had announced its disappearance*” (Evers 2005: 110). También Pablo Oyarzún, importante lector y traductor chileno de la obra benjaminiana, sostiene que “el desarrollo del argumento de *El Narrador* da prueba fehaciente (...) de que Benjamin considera el proceso de la destrucción con alcance total” (Oyarzún 2010: 9). Para Oyarzún, “el *factum* histórico al que se refiere Benjamin lleva consigo un efecto trascendental: es la *posibilidad* misma de la experiencia la que queda puesta radicalmente en entredicho, en la medida en que aquellas transformaciones le sustraen las condiciones de verdad, participación, pertenencia e identidad que la determinan como tal” (12).

*Erlebnis* y *Erfahrung*, dos términos alemanes emparentados, traducidos por lo general al español como “vivencia” y “experiencia” respectivamente.

Por un lado, el término *Erlebnis* aparece hacia finales del siglo XIX en un momento de industrialización y urbanización como aquello que intenta contraponer la vida al concepto (cf. Gadamer 1994: 86-91). El mismo viene, etimológicamente, de *Leben*, vida, y refiere al plano de la vivencia subjetiva y privada. *Erfahrung*, por su parte, proviene de *Fahrt*, viaje, y remite a algo por lo que hemos atravesado, que se comparte y perdura en el tiempo (cf. Gagnebin 1999: 58). Se vincula, a su vez, con *Gefahr*, “peligro”. De manera que hay un lazo que une a la “experiencia” con el hecho de correr un cierto riesgo, superar un desafío y haber, finalmente, aprendido algo de todo ello (cf. Jay 2009: 26). Esta diferencia terminológica es tematizada en varios lugares de la obra de Benjamin. Por un lado, en *El retorno del flaneur* -su reseña de *Paseos por Berlín* de Franz Hessel-, afirma:

Cualquiera puede estudiar, pero solo aprende quien va tras lo permanente. Una inclinación soberana hacia aquello que permanece, una aversión aristocrática contra los matices, tiene la palabra en Hessel. La vivencia (*Erlebnis*) quiere lo que solo se da una vez y la sensación; la experiencia (*Erfahrung*), lo que es siempre igual [*“Studieren kann jeder, lernen nur, wer aufs Dauernde aus ist. Eine souveräne Neigung zum Dauernden, ein aristokratischer Widerwille gegen Nuancen hat bei Hessel das Wort. Erlebnis will das Einmalige und die Sensation, Erfahrung das Immergleiche”* (Benjamin 1991: 198)].

Es decir: la vivencia se vincula con la singularidad: con “lo que se da una vez”, con la novedad, lo extraordinario, lo efímero y los matices de cada sensación inmediata. La experiencia, en cambio, va de la mano con lo que “es siempre igual”, con lo que se repite, tiene una durabilidad y, por lo tanto, puede aprehenderse. También en *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Benjamin distingue los dos términos en este mismo sentido. Allí sostiene que los permanentes estímulos que recibimos en las grandes ciudades constituyen *shocks* que, en tanto tales, no pueden asimilarse y convertirse en experiencias:

Cuanto mayor sea la participación de los momentos de shock en cada impresión, cuanto más incansablemente deba hacer aparición la conciencia como protección ante los estímulos, cuanto mayor sea el éxito con que opere, menos impresiones ingresarán en la experiencia; más bien corresponderán al concepto de vivencia (Benjamin 2012: 195).

Entonces, cuando Benjamin diagnostica un empobrecimiento de la “experiencia” (*Erfahrung*), se refiere concretamente a la degradación de aquello que nos afecta de manera duradera en el tiempo y de lo que, por lo tanto, es posible aprender. Con la Primera Guerra Mundial, en la que la modernidad tecnológica se había desplegado en toda su potencia, lo que merma es precisamente la permanencia o durabilidad de los acontecimientos. Luego de la conflagración, todo se había modificado de manera tan rápida y profunda que los cambios parecían no poder asimilarse: “no solo la imagen del mundo exterior, sino también la imagen del mundo moral ha sufrido de la noche a la mañana cambios que no se habrían considerado posibles” (Benjamin 2009a: 42). Millones de jóvenes campesinos que habían aprendido de sus antepasados a vivir siguiendo los ritmos de la naturaleza en el mundo rural, se vieron repentinamente en un paisaje en el cual casi nada resultaba reconocible: “una generación que había ido al colegio empleando el tranvía de caballos se encontraba ahora al aire libre, y en una región en la que lo único que no había cambiado eran las nubes; y bajo ellas, en un campo de fuerzas de torrentes destructivos y explosiones, el diminuto y frágil cuerpo humano” (ídem). El traumático silencio de los combatientes que retornaban de la guerra indica, entonces, la imposibilidad de elaborar y comunicar el acontecer al que habían estado expuestos. Los soldados no podían convertir sus *Erlebnisse* en *Erfahrungen*. Las transformaciones habían sido tan radicales que no lograban ser cognitivamente asimiladas y tornarse una experiencia. No era posible articular los acontecimientos en una narrativa que transmitiera a otros aquello que se había vivido en el campo de batalla, pues todo relato requiere una cierta estabilidad y regularidad que permita aprehender y

elaborar aquello que sucede, a la vez que el mismo hecho de contar lo sucedido retroalimenta y asegura esa permanencia.

Cuando, tras una década del conflicto militar, el silencio de los soldados repentinamente se quebró en el así llamado *boom* de la literatura de guerra, Benjamin cuestionó que estos *best sellers* realmente comunicaran la experiencia de la conflagración. Estos esfuerzos tardíos no hacían sino confirmar su diagnóstico acerca de la crisis de la capacidad para transmitir: “lo que diez años después se derramó en la riada de libros que tratan de la guerra era cualquier cosa menos experiencia transmitida como siempre lo fue, de boca en boca” (Benjamin 2007: 217). Entre dichas publicaciones, podemos destacar la antología *Krieg und Krieger*, una colección de ensayos editada en 1930 por Ernst Jünger, en la que muchos excombatientes alababan la *Fronterlebnis*. En *Teorías del fascismo alemán*, una reseña de dicho libro, Benjamin cuestiona fuertemente a los autores del “círculo de Jünger”<sup>2</sup>, denunciando que su exaltación distorsionante de la Gran Guerra solo demostraba que realmente no habían aprendido nada de ella:

Nuestros autores hablan con gusto y énfasis de ‘la primera guerra mundial’. Sin embargo, su obtuso concepto de las próximas guerras, carente de toda imagen ligada a aquella, demuestra lo poco que sus experiencias les han valido para aprehenderla, al hablar de ella con los superlativos más alienados como, por ejemplo, lo ‘Real del Mundo’ (*Welthaft-Wirklichen*) (Benjamin 2001: 48).

Con la Guerra, la continuidad experiencial había sufrido un quiebre, y es esto lo que los autores de *Krieg und Krieger* no lograban ver: “el hecho de que los autores fracasaran aquí tan estrepitosamente con su cháchara porfiada de lo eterno y primitivo se debe a la poco elegante y periodística prisa de querer apropiarse de lo actual sin haber aprehendido lo pasado” (idem).

Entonces: tanto en *Experiencia y pobreza* como en *El narrador*, la Gran Guerra constituye el punto de partida del diagnóstico benjaminiano, esto es, el autor considera esta cesura epocal como un factor clave a la hora de dar cuenta de la “atrofia” (*Verkümmerung*) de la facultad de transmitir la experiencia. Ahora bien, a pesar de que fue en la Guerra en donde con más fuerza se hizo patente esta crisis, sus primeros antecedentes deben ser rastreados mucho más atrás en el tiempo. Según Benjamin, la crisis en cuestión está vinculada con transformaciones históricas más estructurales que, desde comienzos de la modernidad, fueron progresivamente erosionando el arte de narrar la experiencia.

Un primer elemento en este sentido fue el surgimiento de la novela, cuya condición técnica de difusión fue la imprenta. A diferencia de las viejas narraciones que remiten a la tradición oral y a la experiencia que se comunica, la novela no es un relato para ser compartido en comunidad: se lee en solitario, su lector es un sujeto aislado e incapaz de “hablar ejemplarmente de sus necesidades esenciales” (Benjamin 2009a: 45). Los antiguos narradores solían relatar historias que tenían un interés práctico, una “utilidad” para quienes las escuchaban. De tales historias se extraía una “sabiduría” para la acción que consistía “una vez en una moraleja, otra en unas indicaciones prácticas, y una tercera vez en un refrán o en alguna regla de conducta: en todo caso, el narrador es hombre que sabe aconsejar a sus oyentes” (idem). En la modernidad, lo que se pierde es justamente ese saber a qué atenerse, esa sabiduría, ese buen juicio o consejo, esas historias con moraleja que mantienen viva la memoria del pueblo y las tradiciones. De hecho, en la primera

<sup>2</sup> Jünger y su círculo pertenecen a aquel “tipo ideal” que Jeffrey Herf denominó “modernistas reaccionarios”. Es decir, un sector conservador de la sociedad alemana de la República de Weimar y el Tercer Reich, que paradójicamente aceptaba la tecnología moderna y, al mismo tiempo, rechazaban la razón de la Ilustración: “una conciliación entre las ideas antimodernistas, románticas e irracionales del nacionalismo alemán y la manifestación más obvia de la racionalidad de medios y fines, es decir, la tecnología moderna” (Herf 1990: 17). Según Herf, la contribución particular de Benjamin a la reflexión teórica sobre la dialéctica del progreso consiste en haber entendido que la revuelta cultural y política contra la racionalización de la sociedad en Alemania tomó la forma de un culto a la técnica, más bien que de un pastoralismo orientado hacia el pasado: “fue el análisis hecho por Benjamin de la reflexión ideológica derechista sobre la primera Guerra Mundial lo que indicó por primera vez que la rebelión de Alemania contra la Ilustración incluiría el avance técnico. (...) Benjamin entendía que la modernización técnica e industrial no implicaba necesariamente la modernización en un sentido político, social y cultural más amplio” (82-83).

novela, *El Quijote*, se nos muestra claramente “cómo la magnanimidad, la audacia, el altruismo de una persona nobilísima (la de Don Quijote) están abandonados del consejo y no contienen ya la menor chispa de sabiduría” (45-46).

Por otra parte, además de la novela, Benjamin alude a otra forma de comunicación que tuvo lugar “con el predominio de la burguesía (...) en el alto capitalismo” y que fue incluso mucho más amenazante para la narración: la información periodística (46-47). La prensa se encarga de ofrecernos permanentes novedades fugaces y no tiene ningún mensaje o moraleja para sus lectores. Se jacta, en cambio, de brindar información exacta y verificable que se agota en el mismo momento en que deja de ser una novedad. En la información periodística no contamos con las orientaciones vitales que nos otorgaban los relatos del narrador: a pesar de que el diario “cada mañana nos informa sobre las novedades del globo terráqueo (...) somos pobres en historias, en historias que sean de interés” (47). Nadie extrae una “sabiduría” del periódico.

Benjamin destaca además el hecho de que la información nos brinda siempre una explicación de los hechos, a diferencia de las viejas narraciones que inducían a los mismos oyentes a inventar la mejor forma de entenderlas. Lo narrado alcanzaba así una extensión totalmente ausente en la información, pues se actualizaba de acuerdo con las necesidades de cada contexto de recepción. Así, al adaptarse a las diferentes audiencias, era capaz de pervivir a lo largo de muchas generaciones. Es decir, en la narrativa tradicional la historia permanece abierta, ella mantiene un “no acabamiento” que posibilita sus diversas camadas de sentido (cf. Gagnebin 1994: 12). Por eso Benjamin analoga la narración con las semillas “encerradas herméticamente durante miles de años en las salas que abrigan las pirámides, (...) [que] han conservado hasta ahora mismo su fuerza germinativa sin gastar” (49).

En definitiva, según Benjamin, el socavamiento de la facultad de compartir o transmitir la experiencia tiene que ver no solo con el quiebre que supuso la Gran Guerra a comienzos del siglo XX, sino también con el auge de la prensa y la masificación propios de mediados del siglo XIX, y, por otra parte, con el nacimiento de la novela y la sociedad industrial que datan de los siglos XVII y XVIII. La Guerra fue el momento culminante de un proceso que comenzó con el ocaso de las condiciones socio-históricas que hacían posible a la narración. Pues la transmisión de la experiencia en los relatos contados de boca en boca precisaba de una forma de vida hoy en extinción: un estado de relajación y “aburrimiento” propio de la vida de los campesinos, artesanos y mercaderes de las sociedades preindustriales, reunidos en los talleres y las posadas todavía no iluminadas por la luz eléctrica. En las grandes ciudades europeas de mediados del siglo XIX como Londres o París, ya casi nada de ese mundo permanecía. Los constantes estímulos urbanos, convertían al *shock* en el modo de vivir generalizado de la masa, un modo que transforma el viejo mundo perceptivo y reduce la experiencia a vivencia fugaz e individual (cf. Benjamin 2012: 195). Todo esto fue lo que terminó resquebrajando los esquemas tradicionales que, hasta ese entonces, habían regido la vida humana.

Ahora bien, ante esta situación histórica Benjamin no se lamenta, ni ve en ella una señal de retroceso. Para él, lo primero que hay que asumir es que no es posible una vuelta al pasado. Como sostiene Gagnebin, Benjamin excluye todos aquellos “argumentos moralizantes, tan frecuentes en numerosas descripciones contemporáneas, que nos inducen a volver a una continuidad perdida” (Gagnebin 1999: 55). Asimismo, Benjamin advierte de qué manera el sofocante resurgimiento de “la astrología y el yoga, de la *christian science* y la quiromancia, del vegetarianismo y de la gnosis, de la escolástica y el espiritismo” (Benjamin 2007: 218), buscan constituirse en nuevos sostenes que compensen la falta de sabiduría. No obstante, ellos no son sino “una forma de galvanización” (idem), una imposible reanimación de viejas ideas y un falso recubrimiento que no logra asumir a fondo la crisis. Entonces, si no se trata de volver el tiempo atrás o de restaurar modos perdidos de transmisión, ¿qué hacer ante este golpe devastador que pareciera dejarnos a la intemperie, sin la posibilidad de intercambiar experiencias y, por lo tanto, sin referentes ni criterios para orientar nuestras acciones?

Ni en *El narrador*, ni en *Experiencia y pobreza* hallamos una formulación explícita de este problema. Sin embargo, Benjamin mantiene allí que “nada sería más estúpido que ver en (...) [este proceso] un síntoma de decadencia” (Benjamin 2009a: 45). Por el contrario, considera que “una nueva belleza” (*eine neue Schönheit*) se hace perceptible en aquello que desaparece (cf. idem). En coherencia con esta afirmación, en lo que sigue nos detenemos en la figura benjaminiana del

“montaje de citas”, pues consideramos que la misma constituye un elemento que permitiría hacer frente a la crisis de la transmisión.

## 2

En sus *Borradores sobre novela y narración*, Benjamin apunta: “El narrar - todavía perdurará. Pero no en su forma ‘eterna’, en la secreta, magnífica calidez, sino en <formas> descaradas, atrevidas, de las que aún no sabemos nada” (Benjamin 2010: 132). Y continúa: “Queremos: nueva precisión, nueva imprecisión, en *un único argot* del narrar, historias dialectales de gran ciudad” (ídem). Es decir, si la forma tradicional o “eterna” de la narración ha llegado a su fin, según estas notas póstumas, esto no parece implicar que la narración como tal haya quedado totalmente en el pasado, sino que es posible hallar nuevas formas de narrar, apropiadas para la vida en las sociedades modernas.

Uno de los lugares en donde Benjamin analiza una nueva forma de narrar, es en *Crisis de la novela*, una reseña de *Berlin Alexanderplatz*, la novela de Alfred Döblin escrita en 1929 y considerada la primera obra literaria alemana sobre la gran ciudad (*Grosstadt*). Según Benjamin, *Berlin Alexanderplatz* resulta formalmente perturbadora y desconcertante, puesto rompe con las convenciones del género y logra alzarse en contra del enmudecimiento interior y la consiguiente muerte del espíritu del narrador (Benjamin 1991b: 231). Lo fundamentalmente novedoso del estilo döbliniano radica en su escritura basada en el montaje de materiales sumamente variados: “el principio estilístico de este libro es el montaje. En este texto aparecen impresiones pequeño-burguesas, historias de escándalos, siniestros, sensaciones del ‘18, canciones populares, anuncios de periódicos. El montaje hace explotar la ‘novela’, la hace explotar tanto en su estructura como estilísticamente” (ídem). En *Berlin Alexanderplatz* no encontramos la convencional continuidad de la trama, sino una articulación de fragmentos dispares montados entre sí. Es por esta vía que Döblin logra abrir “nuevas posibilidades propiamente épicas (...) sobre todo en lo formal” y “por primera vez, el montaje se torna útil a la épica” (232-233).

En Döblin lo épico se vincula, por un lado, con el uso del lenguaje oral de la vida cotidiana: “nunca la espuma del verdadero lenguaje hablado había calado así hasta los huesos del lector” (232). Además, lo épico se manifiesta en el carácter ejemplar que mantiene su protagonista, Franz Biberkopf, durante la mayor parte de la novela<sup>3</sup>. Lo característico del poeta épico o narrador es que puede hablar de modo ejemplar, puede aconsejar al pueblo con sus saberes. El libro de Döblin, a diferencia de la novela tradicional, no se refiere al relato de vivencias subjetivas (*Erlebnisse*): “el montaje es tan denso, que su autor casi no toma la palabra” (233), “el narrador de este libro habla a través de la ciudad. Berlín es su megáfono” (ídem). Por último, *Berlin Alexanderplatz* también se acerca a la vieja narración por el hecho de que el montaje le confiere al libro una forma abierta, que “se vuelve en contra del carácter cerrado de la vieja novela” (231). Es decir, Döblin recupera un elemento central de la narración oral: la posibilidad de que se abra a múltiples sentidos. De este modo, se pone de manifiesto que, para Benjamin, la desaparición de la narración propia del mundo preindustrial, no implica que ya no haya ninguna posibilidad de narrar. Por el contrario, en la actualidad, se requieren modos de narración novedosos, cuyo corazón está constituido por el montaje.

El montaje es, entonces, el principio compositivo que Benjamin reivindica para la nueva narración. Ahora bien, él no solo teorizó acerca de la utilización del montaje en otros autores, sino que, en muchos casos, lo convirtió en su propia metodología. Además del libro-montaje *Dirección única* de 1928<sup>4</sup>, ésta es la estrategia compositiva del *Libro de los pasajes*, un proyecto inconcluso en

<sup>3</sup> A pesar de esto, Benjamin objeta el desacierto final de *Berlin Alexanderplatz*, ya que a su héroe le ocurre algo muy particular: se vuelve ayudante de portero en una fábrica y a partir de ese momento deja de ser ejemplar: investido de un destino personal, pasa a ser un personaje novelesco. Y, conforme a la ley de la novela, ni bien el héroe se ayuda a sí mismo, su existencia deja de ayudarnos: „An dieser Stelle nämlich hat Franz Biberkopf aufgehört, exemplarisch zu sein, und ist lebendig in den Himmel der Romanfiguren entrückt worden. (...) Denn das ist ja das Gesetz der Romanform: kaum hat der Held sich selber geholfen, so hilft uns sein Dasein nicht länger“ (236).

<sup>4</sup> Para un importante análisis de *Dirección única* y el vínculo de este libro con las vanguardias de su tiempo, ver el texto de Michael Jennings “Walter Benjamin y la vanguardia europea” (Jennings 2010: 25-52). Según Jennings, *Dirección única* constituye un punto de inflexión en la trayectoria intelectual de Benjamin. Hasta unos años antes de su publicación, su interés había estado centrado en la exégesis de la literatura alemana. A mediados de los años 20, “parte de la energía teórica de

el que Benjamin trabajó desde 1927 hasta su muerte. En este libro, la técnica del montaje se erige como una nueva forma de construcción del relato histórico: “la primera etapa de este camino sería retomar para la historia el principio del montaje. Esto es, levantar grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños” (Benjamin 2005: 463). El *Libro de los Pasajes* es un intento de llevar a cabo este nuevo modo de componer a partir de la yuxtaposición de pequeños fragmentos, de citas dispares que, puestas unas junto a otras, construyen nuevos sentidos.

Para el proyecto de los Pasajes, Benjamin recogió una muy vasta colección de citas sobre la industria cultural del París del siglo XIX. Eran materiales provenientes de diferentes fuentes históricas, sin la pretensión de realizarse en una síntesis, sino más bien de configurarse en una nueva ordenación. En este sentido, Benjamin sostiene acerca de su propia metodología: “Método de este trabajo: el montaje literario. No tengo nada que decir. Solo que mostrar. No haré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los deshechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos” (462). Para Benjamin, emplear los desechos consiste en citarlos y montarlos en una nueva configuración. Esta estructura, basada en el montaje de citas, escapa por completo a la continuidad y eslabonamiento del relato convencional, y es justamente la nueva forma de narrar la historia que Benjamin propone. La intención no es la de describir los hechos tal cual fueron, como prescribía el positivismo. Es, por el contrario, la de citar ciertos fragmentos del pasado, sacarlos de su contexto original y montarlos en una nueva “constelación”, de manera que sea posible la construcción de nuevos vínculos entre determinados momentos del pasado y el presente.

Es importante destacar que, si bien este inventario de fragmentos permite un sinfín de significados e interpretaciones, esto no implica una caída en la arbitrariedad, ya que la preocupación de Benjamin es, en primera instancia, de carácter político. El recurso del montaje tiene siempre como fin la interrupción o desestabilización de las estructuras de poder existentes y la producción de un cambio en el presente. Como sostiene Susan Buck-Morss, que el *Libro de los Pasajes* no tenga “una necesaria estructura narrativa, de modo que los fragmentos pueden ser libremente agrupados, no significa sugerir que carece de estructura conceptual, como si el significado de la obra fuese librado al capricho del lector” (Buck-Morss 2001: 72). En esta misma dirección, resulta útil recurrir a algunas de las Tesis incluidas en *Sobre el concepto de historia*, el así llamado “armazón teórico” del proyecto de los Pasajes. Aquí, y particularmente en la Tesis XIV, la técnica de la cita es descrita en términos de un “salto de tigre” al pasado (Benjamin 1996: 61). “Citar” la historia implica apropiarse de ciertas figuras del pasado como referencias actuales, a los efectos de interrumpir una historia sellada por la dominación. Es el caso de la Revolución Francesa que “se comprendía a sí misma como una Roma Rediviva” (ídem): Robespierre citaba a la antigua Roma como una referencia actual, para hacer saltar el *continuum* de la historia. Este modo de citar constituía un “salto” al pasado, que se apropia de éste para interrumpir una historia marcada por la continuidad monárquica (cf. Löwy 2005: 141). Ahora bien, lo central aquí radica en que, para el autor, dicho salto es uno tal que se remonta y trae al presente un determinado pasado: aquel que ha quedado frustrado, que no pudo llevar a cabo sus proyectos y que ha sido dejado de lado en la historia. Así, por ejemplo, la Liga Espartaquista citaba o traía al presente una injusticia que se remontaba a Espartaco, oyendo y apropiándose de los deseos de libertad de los esclavos romanos (58). En este sentido, la apertura de cierto pasado clausurado en un momento preciso del presente es una “acción política”:

Para el pensador revolucionario la oportunidad revolucionaria propia de cada momento tiene su banco de pruebas en la situación política existente. Pero la verificación no es menor si se efectúa valorando la capacidad de apertura de que dispone cada instante para abrir determinadas estancias del pasado hasta ahora clausuradas. La entrada en esa estancia coincide de lleno con la acción política (Benjamin 2009b: 307).

---

Benjamin se desplazó de la práctica de la crítica a la creación de una nueva forma literaria (...) Su logro fundamental en este período es sin duda *Calle de dirección única*, un plan que culmina con el *Libro de los Pasajes* (29). “Antes de 1924, la concepción que tenía Benjamin de la política y su compromiso político eran tema de un debate intenso; se lo describe de diversas maneras como apolítico, anarquista o radical de derecha (...) A partir de 1924, vuelve su atención y sus energías en direcciones marcadamente novedosas: la cultura europea contemporánea, la política marxista, y una carrera como periodista y crítico cultural de amplio espectro” (26).

Las citas actualizan un pasado que no pudo realizarse y que aún contiene un reclamo por las injusticias acontecidas. El historiador ha de escuchar aquellas voces que vienen de esos recintos cerrados del pasado, voces que han quedado acalladas y desechadas por la historia que ha sido contada hasta hoy: “¿Acaso no nos roza un hálito del aire que envolvió los precedentes? ¿Acaso no hay en las voces a las que prestamos oídos un eco de otras, enmudecidas ahora?” (Benjamin 1996: 48). Ese pasado frustrado está inconcluso y aguarda ser actualizado: espera ser “redimido” de su fracaso. De este modo, el pasado no es concebido por Benjamin como algo ya concluido, como algo que permanece fijo e inamovible. Entre las generaciones pasadas y las actuales existe un “secreto acuerdo”, una “débil fuerza mesiánica” que las vincula y “sobre la cual el pasado reclama derecho” (ídem). Esta “débil fuerza” exige a las generaciones presentes escuchar aquellas voces que aún exigen por sus derechos pendientes. Hay momentos que, por más lejanos que sean, esperan la oportunidad de ser citados por el presente, de entrar con él en una constelación<sup>5</sup>.

Entonces, volviendo a la pregunta que nos planteamos acerca de cómo construir nuevos modos de transmitir la experiencia ante el diagnóstico benjaminiano de su degradación, encontramos que el recurso de las citas permite crear nuevas conexiones entre el pasado y el presente. En tanto “saltos”, las citas rompen con la idea de narrar la historia en términos de un *continuum*, de un eslabonamiento de causas y efectos. La historia se configura, en cambio, como un montaje de tiempos que tiene como sello la discontinuidad:

(...) ningún hecho es histórico meramente por una causa. Habrá de serlo, póstumamente, en virtud de acaecimientos que pueden estar separados de él por milenios. El historiador que toma de aquí su punto de partida ya no deja más que la sucesión de acaecimientos le corra entre los dedos como un rosario. Coge la constelación en que su propia época ha entrado con una (época) anterior enteramente determinada (Benjamin 1996: 65).

Así, las citas forman parte del momento destructivo de la continuidad de la tradición, ya que no siguen el camino continuo que ésta ha concatenado, sino que hacen referencia a aquello que la misma deja de lado. No obstante, las citas no sólo destruyen, también construyen nuevas filiaciones con el pasado. Como afirma José Zamora:

Con la actualización de los momentos históricos del pasado reprimido es posible mostrar la discontinuidad de la historia encubierta por las ideologías dominantes y establecer nuevas continuidades mediante la realización actual de las posibilidades frustradas y las esperanzas incumplidas (Zamora 2011: 523).

Así, Benjamin nos proporciona una clave de construcción histórica basada en el montaje de citas: una vía que permite hacer transmisibles ciertas experiencias del pasado y constituir de un nuevo modo su vínculo con el presente. Ante el declive del narrador tradicional que aseguraba la transmisión de un pasado común, no encontramos un lamento en Benjamin, sino una estrategia que permite una nueva construcción de la temporalidad. Aunque no haya ahondado en ella en los mismos textos en los que se dedica al análisis de la crisis de la experiencia, hallamos en otros de sus escritos el recurso al montaje de citas como un principio compositivo o un estilo que permite recomponer el mundo experiencial.

---

<sup>5</sup> En este punto, Benjamin se distancia explícitamente de Max Horkheimer, para quien “la injusticia pasada ha sucedido y está conclusa”. En el *Libro de los Pasajes*, Benjamin alude a una carta que Horkheimer le había escrito el 16 de marzo de 1937 y en la cual sostenía que la injusticia, el horror y el dolor del pasado son irreparables (Benjamin 2005: 473). En esta misma línea, en “El Estado autoritario” Horkheimer había mantenido que “en la historia (...) es irrevocable lo malo: las posibilidades frustradas, la felicidad que se dejó escapar, el asesinato con o sin procedimiento jurídico, aquello que el gobierno hace a las personas” (Horkheimer 1972: 105). Es decir, para este autor el pasado no permanece inconcluso y abierto, afirmar lo contrario -como hace Benjamin al sostener el carácter no cerrado del sufrimiento pasado y de las esperanzas latentes- es teología” (Benjamin 2005: 473).

## REFERENCIAS

1. Agamben, Giorgio. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2001.
2. Agamben, Giorgio. *El hombre sin contenido*. Madrid: Editora Nacional. 2002.
3. Adorno, Theodor. *Sobre Walter Benjamin. Recensiones, artículos, cartas*. Madrid: Cátedra. 1995.
4. Benjamin, Walter. *Dirección única*. Madrid: Alfaguara. 1987.
5. Benjamin, Walter. "El carácter destructivo". *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus. 1989.
6. Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften. Band II*. Frankfurt: Suhrkam. 1991a.
7. Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften. Band III*. Frankfurt: Suhrkam. 1991b.
8. Benjamin, Walter. "Sobre el concepto de historia". *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile: Arcis-Lom. 1996.
9. Benjamin, Walter. "Teorías del fascismo alemán". *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus. 2001.
10. Benjamin, Walter. *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal. 2005.
11. Benjamin, Walter. *Obras*. Libro II, 1. Madrid: Abada. 2007.
12. Benjamin, Walter. *Obras*. Libro II, 2. Madrid: Abada. 2009a.
13. Benjamin, Walter. "Materiales preparatorios del escrito 'Sobre el concepto de historia'". Mate, Manuel Reyes. *Medianoche en la historia. Comentario a las tesis de Walter Benjamin 'Sobre el concepto de historia'*. Madrid: Trotta. 2009b.
14. Benjamin, Walter. "Borradores sobre novela y narración". *El narrador*. Santiago de Chile: Metales Pesados. 2010.
15. Benjamin, Walter. *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. 2012.
16. Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: La balsa de Medusa. 2001.
17. Evers, Kai. "The Holes of Oblivion: Arendt and Benjamin on Storytelling in the Age of Totalitarian Destruction". *Telos*. 2005.
18. Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme. 1994.
19. Gagnebin, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. San Pablo: Perspectiva. 1999.
20. Gagnebin, Jeanne-Marie. "Walter Benjamin ou a história aberta". *Magia e tecnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Sao Paulo: Brasiliense. 1994.
21. Herf, Jeffrey. *El modernismo reaccionario. Tecnología, política y cultura en Weimar y el Tercer Reich*. Fondo de Cultura Económica. 1990.
22. Horkheimer, Max, "El Estado autoritario". *Sociedad en transición: estudios de filosofía social*. Barcelona: Planeta-Agostini. 1972.
23. Jay, Martin. *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós. 2009.
24. Jennings, Michael. "Walter Benjamin y la vanguardia europea". Uslenghi, Alejandra (comp.) *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. 2010.
25. Löwy, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incendio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2005.
26. Oyarzún, Pablo. "Introducción". *El narrador*. Santiago: Metales Pesados. 2010.
27. Zamora, José Antonio. "Memoria e historia después de Auschwitz". *Isegoría*. 2011.