

La constelación benjaminiana como efecto de montaje

Cecilia Cappannini

// Becaria de iniciación, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA), y docente de Fundamentos de Estética, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Resumen

El artículo indaga el modo en que el proyecto *Walter Benjamin Constelaciones 2010*, realizado por el Círculo de Bellas Artes de Madrid, pone en cuestión los modos contemporáneos de leer, de difundir y de producir conocimiento, a partir de la propuesta de Walter Benjamin. La exposición itinerante intenta dilucidar las formas en que se puede exponer una idea a través de las imágenes, reproduciendo la estrategia basada en el *montaje* que Benjamin desarrolló en distintos trabajos. No se trata de describir su trabajo sino de sistematizar, *en* la exposición, escritos que no se caracterizan por la sistematicidad sino por la imagen de la interrupción.

Palabras clave

Benjamin - Montaje - Constelación - Interrupción

I

Walter Benjamin “no leía en los libros sino más bien a través de ellos” afirma Ernst Bloch (1996), y de manera constante va haciendo visible la contradicción de los objetos de estudio y de las categorías que construye, para “leer ahí” aquello que está investigando.

El Círculo de Bellas Artes de Madrid, con su proyecto *Constelaciones Walter Benjamin 2010*, nos incita a volver a leer mediante las imágenes seleccionadas por la constelación, entendida como *efecto* que el montaje genera en los dos sentidos de unión de aquello que estaba aparentemente muy alejado, y de separación, con-

cebida aquí como un modo de conjurar la presencia de una distancia irreductible.

Los escritos de este pensador forman un corpus de citas que se abren a una multiplicidad de relaciones y de significados. Su “método” crítico —el montaje literario o interpretativo— consiste en desarrollar una forma de escritura y de pensamiento que no responde a un sistema filosófico sino que sigue la idea de *interrupción* del discurso, en el cual hay “nada que explicar sólo que mostrar” (Benjamin en Tiedemann, 2007). La imagen dialéctica, como imagen de la interrupción, no supone algo que se desarrolla sino una percepción entrecortada que disgrega la ilusión de continuidad.

En lo siempre interrumpido yace la experiencia misma de la modernidad y de la revolución tecnológica que la avala. Algo que se sitúa en estrecho vínculo con la crítica vigente en la segunda y en la tercera década del siglo xx acerca de la producción de la realidad en los medios de comunicación, y que demarca la alteración del ritmo de percepción al igual que el grado en que se accede al conocimiento.

El proyecto *Constelaciones* hace converger estas ideas y convierte el fragmento de una fotografía, de una película, de una pintura, de obras de arte que probablemente influyeron la producción del filósofo alemán, en eje audiovisual y conceptual de la muestra, fijando tanto sus propias condiciones de producción como los recursos expositivos construidos: la película *Constelaciones*, producida y guiada por los curadores; Ana Useros y César Rendueles; el *Atlas Walter Benjamín*¹, una herramienta informática que permite navegar por una selección sus textos unidos por hipervínculos; y los *Modelos de Audición*, locuciones de guiones elaboradas entre 1929 y 1933 para la Radio del Sudoeste de Alemania en Frankfurt².

A partir del análisis de una serie de citas audiovisuales que estructuran la película *Constelaciones*, se puntualizan los efectos que genera el montaje, especialmente sobre el final del tercer capítulo, titulado “Pasajes. Los laberintos de la mercancía”.

Cada uno de los seis capítulos del film está referido a un concepto central en la teoría del autor:

1. Iluminación profana. Una teoría del conocimiento.
2. Ciudad. La experiencia de la vida moderna.
3. Pasajes. Los laberintos de la mercancía.
4. Reproducibilidad técnica. Sobre la destrucción del aura.
5. El autor como productor. Estetización de la política y politización del arte.
6. Tesis sobre la filosofía de la historia.

El catálogo de la exposición detalla el conjunto de textos y de imágenes utilizados, mientras *Instrucciones de uso*, el libro que acompaña el visionado del film

durante la muestra, agrega otra información: justifica la procedencia de los materiales y el sentido de su inclusión, lo que permite saber cómo se construye el tiempo diegético, al indicarnos el momento de la película en que aparece cada imagen. Es por eso que la gran variedad de materiales visuales, textuales y sonoros que presenta *Constelaciones* indica una marcada tendencia a hacer visible aquello que Benjamin observaba y que, de alguna manera, conforma el espesor de su escritura.

Algunas imágenes pertenecen al siglo xix, otras son contemporáneas al autor, especialmente las del constructivismo ruso, el surrealismo y el dadaísmo. Encontramos, también, fotografías y postales de su archivo personal, esquemas que él mismo dibujó, documentos históricos e imágenes tomadas del *Atlas Mnemosyne* (1924-1929), de Aby Warburg³.

Esta multiplicidad de fuentes, que muchas veces quedará sin teorizar en los escritos del filósofo, instala una particular relación entre imagen y filosofía. Su inconcluso *Libro de los pasajes* (1927-1940) es, tal vez, la obra que presenta con mayor claridad esta problemática –que es también un programa–, de la cual Benjamin fue consciente en ciertos momentos, y plantea una de las principales características de la modernidad: la coexistencia de cánones o de códigos que determinan, en gran medida, las prácticas de los hombres –las grandes narrativas como el idealismo, el marxismo, el positivismo–, al mismo tiempo, la certeza de que ya ningún código puede seguir siendo dominante. Por eso mismo, la amplitud benjaminiana hacia distintos códigos y la creciente importancia del fragmento hacen aparecer en escena una serie de lecturas y de referencias aparentemente incompatibles con el marxismo crítico que defiende.

Fredric Jameson se pregunta, al igual que lo hacemos nosotros, cómo puede Benjamin sostener filiações tan opuestas al mismo tiempo. Una respuesta posible: mediante el montaje, en el desarrollo de un particular procedimiento de trabajo “que desmenuza los aspectos y aísla los

temas o niveles útiles, los capítulos o versos susceptibles de ser citados”. De este modo, “nos acercamos lentamente a la pista básica de la autonomización formal –la capacidad y propiedad objetiva que poseen las obras modernas de ser troceadas y empleadas precisamente en este sentido–” (Jameson, 1992).⁴

II

Pero ¿qué es el montaje? El primer capítulo del film, “Iluminación profana. Una teoría del conocimiento”, aborda de forma conceptual la idea de montaje por medio de algunas escenas de *El hombre de la cámara*, de Dziga Vertov (1929) –película que muestra el proceso material de fabricación del cine, desde la filmación y el montaje hasta la limpieza de la sala de proyección, luego de que el público se retira–, y la figura del traperero que se distingue en algunas fotografías de buhoneros, de Eugène Atget.

Para Benjamín el procedimiento de elaboración de la imagen en movimiento, sustentado en el recorte y en el engranaje, implica un modelo teórico fundamental que es la base de su teoría del conocimiento. El montaje genera una constelación de sentido: se establecen conexiones significativas –no mediadas por ninguna explicación/ interpretación teórica– a partir de un conjunto de elementos independientes y distantes. Esa significación se abre en dos vías: hacia el significado, mediante la lectura de la imagen, y hacia el pasado, por reconstitución de la memoria, en el cual la imagen aparece como apertura, como pasado abierto hacia un futuro, en términos de despliegue de sentido.

Esto mismo genera el cine, tal como lo explica el autor en 1936:

Si [...] aumenta la comprensión de las constricciones que rigen nuestra existencia, ipor otra, viene a asegurarnos un ámbito de acción insospechado y enorme! Las calles y tabernas de nuestras grandes ciudades, las oficinas y habitaciones amuebladas, las estaciones y fábricas de

nuestro entorno parecían aprisionarnos sin abrigar esperanzas. Entonces llegó el cine, y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar por los aires todo ese mundo carcelario, por lo que ahora podemos emprender mil viajes de aventura entre sus escombros dispersos. [...] Es distinta la naturaleza que habla a la cámara que la que le habla al ojo (Benjamin, 1973).

El traperero es quien rastrea entre los escombros los deshechos de la cultura, mientras que el historiador materialista es quien retoma en la historia el principio del montaje para “erigir las grandes construcciones con los más pequeños elementos” (Benjamin en Tiedeman, 2007). El montaje surge, precisamente, a partir de lo periférico, en un doble movimiento: “Separa lo que estaba próximo, y acerca súbitamente lo que estaba muy alejado en el ámbito de la experiencia ordinaria” (Bloch, 1966).

Sin embargo, debemos comprender lo que Bloch postula en “Recuerdos de Walter Benjamin” (1966): el montaje debe ser analizado en otra clave de lectura, la de “la separación, el divorcio de las propiedades y los objetos que las tienen y que, en el ámbito de la experiencia cotidiana, parecen coexistir”.

Más allá de la unión, el montaje provoca una hendidura, la percepción de una distancia entre las dos partes montadas que son “interrumpidas” o sacadas del lugar en el que se encontraban. Por ende, la cercanía remarca necesariamente una distancia. Hay algo más allá en ese montaje que estamos viendo, algo que nos dice que lo que importa es lo que falta.

Esto es lo que sucede en el capítulo tres. Se establece allí una relación interesante entre la cadena de montaje productiva y el montaje entendido como principio constructivo de una obra de arte. Se pone en juego el papel desempeñado por la mercancía en la espectacularización que produce el capitalismo y su conquista sobre la subjetividad moderna. Hacia el final del apartado observamos el montaje de un fragmento de la película *À nous la liberté*, de René Clair (1931), en el que se hace una parodia

de la fábrica del futuro, donde los obreros no tendrán otra tarea que supervisar a las máquinas porque ellas solas harán el trabajo; y del *Secador de botellas*, de Marcel Duchamp (1914), donde el montaje se cita a sí mismo, en tanto montaje, y deja entrever la profunda ambigüedad de los objetos cotidianos que presentan una mezcla de engaño y de promesa en eso que, precisamente, los *ready made* de Duchamp comenzaban a hacer notar: la percepción de las mercancías como emblemas.

En *Zentralpark*, un texto de 1938, Benjamin plantea, en relación con la obra de Baudelaire, que el procedimiento alegórico del poeta somete al objeto a la misma división de funciones que éste sufre en su transformación en mercancía (la supeditación del valor de uso a un valor de cambio reificado). El montaje en las vanguardias históricas implica una segunda devaluación del objeto que denuncia su desvalorización mercantil.

Por otro lado, el final del capítulo tres nos lleva a repensar el montaje como dispositivo productor de lo visible y de aquello que falta, vinculado a un juego de relaciones que pone de manifiesto una diferencia irreductible en la unión. Y que vuelve, finalmente, a rescatar, en *esa diferencia*, su valor crítico, precisamente porque produce un divorcio de sentido entre los objetos y sus cualidades. Con el *Secador de botellas* leemos en el film el siguiente texto que Benjamin toma de Adorno:

En el objeto de consumo toda huella de su producción ha de ser olvidada. En consecuencia, debe parecer como si nunca hubiera sido hecho [...] El encubrimiento del trabajo constituye el origen de la autonomía del arte (Benjamin en Tiedemann, 2007).

Lo que falta, entonces, lo que el montaje remarca aquí, es el ocultamiento de las relaciones sociales de producción, tras la trinchera onírica del escaparate o tras la autonomía de la obra de arte.

III

La borradura del proceso de producción constela la mercancía con la obra artística: cada una puede aplicarse en función de la relectura de la otra. Y, a la vez, en la relectura de lo que Benjamin escribió acerca de ellas. Si el dadaísmo pone a prueba la autenticidad del arte, dando menos importancia a la utilidad mercantil de sus obras que a su inutilidad como objetos de inmersión contemplativa, el director de la fábrica del futuro plantea lo contrario: el producto terminado sale de la máquina deslizándose por la cinta móvil. Se borra, así, el proceso de producción. El objeto parece hecho como por arte de magia, emanando, tal vez, el mismo halo de espiritualidad que ronda al genio creador.

De modo irónico, Clair nos dice que ese producto “mágico” no es obra del trabajo del hombre, sino de un grado mayor de libertad que el hombre ha conseguido en su progreso racional e incesante en el que ahora logra “dominar” a la maquinaria. Adorno diría que la fuerza de trabajo acumulada en el objeto, ahora sobrenatural y sagrado por el fetichismo de la mercancía, ya no se puede reconocer como trabajo. Minutos después, en la película de Clair, un vendaval que recuerda al *Angelus Novus*⁵ se llevará todo por delante: fábrica, obreros, cadenas de montaje y billetes.

Pero *Constelaciones* no repara en el viento sino hasta los últimos minutos del film. El capítulo tres se detiene en ese preciso instante en el que el montaje inmediato propio del sistema capitalista y el montaje mediato —que Bloch define en *Herencia de esta época* (1935) como aún utilizable, dado que conserva el valor de uso frente al valor de cambio; lo que refiere a la versión voluntarista del montaje (Ennis, 2011)— presentan no una asimilación, pero sí un parecido en la distancia. Hay algo en el *Secador de botellas* que se conecta con esa recepción ritual reauratizada de los objetos y las máquinas en la fábrica del futuro.

Sin embargo, Benjamin no monta Clair con Duchamp. Eso no está “en Benjamin”. Es un efecto de montaje que subraya la

interrupción y, por eso, hace visible el artificio, justamente porque muestra la incompatibilidad y la contradicción, haciendo que cada fragmento montado se convierta en cita de sí mismo. Para Jameson el *efecto* consiste en una derivación tan completamente arbitraria “como cualquier reconstrucción conceptual atribuida a los fragmentos de los pasajes” (Jameson, 1992).

Benjamin mismo solicita del lector este tipo de participación a la hora de enfrentarse a sus citas y a sus comentarios, a su *übersicht* —la vista de conjunto que toma del *Atlas Mnemosyne*—. Entonces, a partir de la imagen dialéctica, construye constelaciones críticas conformadas por pasajes o por fragmentos reunidos en torno a un tema central cuya forma es el *efecto* de montaje: una interrupción que une y separa, que media el encuentro entre la obra y el espectador. Pero esa distancia que genera no es una lejanía inaproximable sino una distancia maleable que *toca lo real*, que es principio constructivo de la imagen y alude al modo en que, de repente, en determinados momentos de la historia ciertos sucesos se vuelven perceptibles para nosotros. En este sentido, hay una multiplicidad de aspectos que pueden adoptarse para proyectar distintas caras del mismo concepto. Y esto es, justamente, lo que materializa la constelación.

Finalmente, ese parecido que *Constelaciones* puntea entre los dos tipos de montajes no es otro que la convivencia latente en los escritos benjaminianos —y que muy acertadamente señala Jameson— entre una tendencia aparentemente objetiva, propia de la vida moderna hacia eso “ya siempre” interrumpido (ya sea debido a la taylorización, la reificación o la experiencia en la ciudad, y cuyos emblemas son la cadena de montaje productivo y la masividad) y la capacidad de ciertas obras de arte (algo que Benjamin toma principalmente de Bertolt Brecht) de presentar la interrupción como construcción crítica, postulando una versión voluntarista de esa misma interrupción.

Como sucede en el dadaísmo, con sus obras concebidas como proyectil que cho-

ca con todo destinatario, y en el cine, con una estructura visual de cambio constante que tiende a interrumpir el curso de las asociaciones de la mente de quien contempla las imágenes. Esto lleva a poner en foco el principio constructivo de una obra de arte más que el sentido que ella pueda construir como totalidad orgánica; por eso la metodología de la constelación es un efecto de montaje, dado que una parte permanece en su lugar como parte y, al mismo tiempo, programa la totalidad, tomando para sí las mejores piezas y construyendo, a partir de ellas, nuevos conjuntos, tal como dice Bloch.

Conclusiones

Lo siempre ya interrumpido, propio de la lógica del sistema y en sintonía con la codificación cultural burguesa, se nos presenta como algo autoevidente, naturalizado. Benjamin no sólo pone en juego el dilema moderno de la representación, sino que desconfía de esa naturalización: de la narrativa moderna, de la continuidad de la historia y de la idea de progreso. Sostiene que hay que destruir los códigos burgueses, tal como lo hará el viento en la fábrica del futuro. Pero, aunque el capitalismo instaure los gérmenes de su propia destrucción, para disolver sus códigos, sus mitos y sus modos de difusión cultural, hay que atravesarlos por completo.

La interrupción voluntaria que imprime la constelación en el curso de la historia y de la cultura, en las lecturas contemporáneas sobre Walter Benjamin, no supone una renovación técnica del lenguaje que describa lo real a través del montaje, sino justamente una movilización de la experiencia histórica que transforme la realidad *en* el lenguaje y *en* la imagen, concebida como interrupción o como constelación saturada de tensiones, que nos permite percibir y despertar.

Notas

- 1 El *Atlas* se estructura mediante dos buscadores, uno de conceptos y otro de obras. Las herramientas hipertextuales resultan particularmente adecuadas para el análisis de la obra benjaminiana, dado que ésta utiliza un complejo sistema de referencia y de archivado, inspirado en el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929), del historiador Aby Warburg.
- 2 La exposición estuvo acompañada de una serie de Jornadas, talleres y publicaciones disponibles en el sitio del Círculo de Bellas Artes, www.circulobellasartes.com/benjamin_constelaciones. Si bien durante 2011 la exposición estuvo en la Argentina y en otros países latinoamericanos, no tuvimos la posibilidad de visitarla por lo que este trabajo se estructura sobre el material presente en Internet.
- 3 Su *Atlas* propone una reflexión sobre la memoria, elaborada exclusivamente a través de la disposición en grandes paneles de miles de imágenes. Para Warburg, las imágenes son los "engramas", las marcas físicas de la memoria cultural colectiva que, cuando se colocan en la disposición correcta, se convierten en disparadores semánticos que no precisan de ninguna explicación verbal. En tanto, no todo lo que vemos en el film *Constelaciones* fue necesariamente consignado en forma explícita por Benjamin, por ejemplo: el material anónimo, las escenas de calles, las imágenes populares, la publicidad del Tercer Reich, entre otros; incluso algunas producciones son posteriores a 1940 –año en el que Benjamin se suicida para escapar de la

persecución nazi–, como los films *Alemania año cero* (1946), de Roberto Rossellini, y *La tempestad* (1947), de Jean Epstein, y una fotografía tomada en forma clandestina en Auschwitz, en 1944, por un miembro no identificado de la resistencia polaca desde el interior de una cámara de gas.

- 4 Allí radica la diferencia que para Benjamin existe entre una obra moderna y una griega: "Una estatua antigua de Venus estaba en un contexto tradicional entre los griegos, que hacían de ella un objeto de culto, y en otro entre los clérigos medievales, que la miraban como un ídolo maléfico. Pero a unos y a otros se les enfrentaba de igual modo su unicidad" (Benjamin, 1973). En la modernidad, lo múltiple sale al encuentro del destinatario masivo, destruyendo la unicidad en pos del fragmento. En este sentido, Benjamin Buchloh plantea que la teoría del montaje en Benjamin implica, en gran medida, una crítica histórica de la percepción en términos de la unicidad (Buchloh, 2004).
- 5 Benjamin concibe la historia como objeto de una construcción cuyo lugar es el tiempo actual, un tiempo pleno que el autor percibe en el cuadro *Angelus Novus*, de Paul Klee. Es el ángel de la historia que, de espaldas al futuro, mira al pasado y, "en lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar". Pero cuando intenta detenerse, el huracán del progreso no se lo permite (Benjamin, 1940).

Bibliografía

- Benjamin, W. (1973). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- _____. ([1940] 2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Itaca.
- _____. ([1938] 2012). "Zentralpark". En *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Buchloh, B. (2004). *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Ennis, J. (2011). "Medios de la memoria y legibilidad de la historia". *Olivar* 12. La Plata: FaHCE-UNLP.
- Tiedemann, R. (2007). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

Fuentes de Internet

- Atlas Walter Benjamin Constelaciones. Instrucciones de uso* (2010). Madrid: Círculo de Bellas Artes. Disponible en www.circulobellasartes.com/fich_libro/Atlas___Constelaciones_%285479%29.pdf
- Bloch, E. ([1966] 2011). "Recuerdos de Walter Benjamin". *Minerva*, 17 (IV), Madrid: Círculo de Bellas Artes. Disponible en www.revistaminerva.com/articulo.php?id=469
- Jameson, F. ([1992] 2011). "Lecturas de Benjamin". *Minerva*, 17 (IV), Madrid: Círculo de Bellas Artes. Disponible en www.revistaminerva.com/articulo.php?id=474