

WALTER BENJAMIN
IMAGEN, MEMORIA Y TRAGEDIA FEMENINA

WALTER BENJAMIN
FEMININE IMAGE, MEMORY AND TRAGEDY

Danna, Mario Sergio *

RESUMEN

El Proyecto “*La imaginería femenina de lo trágico. Un estudio sobre las representaciones del cuerpo en la danza y el teatro (2000-2015)*”, que aborda los conceptos de Imagen, Memoria y Tragedia femenina, recurre mediante el presente trabajo a la idea que sobre ellas estableció Walter Benjamin. La investigación analiza el alcance histórico de dichos conceptos, que aparecen en la obra del filósofo alemán, considerando las resoluciones producidas en las Artes escénicas a lo largo de la historia. Partiendo de dichas estructuras conceptuales podemos considerar las imágenes femeninas trágicas, como un capital sobreviviente que porta, a través del tiempo, una carga expresiva y una vigencia indiscutible.

Asimismo, y teniendo como base la correspondencia que se advierte entre las obras de Walter Benjamin y de Aby Warburg, se plantea una cierta similitud en sus prácticas de elementos básicos de un método que podría caracterizarse por medio del principio de montaje.

La concepción de imagen y memoria trágica de Benjamin, adopta junto a la *Pathosformel*, descrita por José Emilio Burucúa, como organización de formas sensibles y significantes históricamente determinados, una estructura estética de la tragedia que es indisociable de toda conciencia subjetiva e histórica en ella contenida.

Palabras clave: Walter Benjamin, Historia, Memoria, Imaginería Trágica Femenina.

* El autor pertenece a Universidad Nacional de La Rioja (mariosergiodanna@gmail.com)

ABSTRACT

The Project “*La imagería femenina de lo trágico. Un estudio sobre las representaciones del cuerpo en la danza y el teatro (2000-2015)*” (“The feminine imagery of the tragic. A study on the representations of the body in dance and theater (2000-2015)”) which addresses the concepts of Imagery, Memory and Female Tragedy, through the present work, resorts to the ideas that Walter Benjamin established on the aforementioned concepts.

This research analyzes the historical scope of these concepts, which appear in the work of the German philosopher, considering the resolutions produced in the Performing Arts throughout history. Starting from these conceptual structures we can consider the tragic feminine images, as a surviving capital that carries, through time, an expressive load and an indisputable validity.

Likewise, and based on the correspondence that is noticed between the works of W.Benjamin and Aby Warburg, a certain similarity arises in their practices of basic elements of a method that could be characterized by means of the assembly principle.

The conception of Image and Tragic Memory of Benjamin adopts, along with the *Pathosformel*, described by José Emilio Burucúa, as an organization of historically determined sensitive and significant forms, an aesthetic structure of the Tragedy that is inseparable from all subjective and historical consciousness contained in it.

Key words: Walter Benjamin, History, Memory, Tragic Feminine Imaginery.

1. Introducción

El proyecto denominado “*La imagería femenina de lo trágico. Un estudio sobre las representaciones del cuerpo en la danza y el teatro (2000-2015)*” se propone, mediante la selección de obras de danza y teatro creadas y realizadas en las ciudades de La Rioja y Córdoba, identificar, analizar y problematizar la imagería femenina de lo trágico. En el marco de dicho proyecto abordamos la concepción de Imagen, Memoria y Tragedia Femenina, a partir de la mirada de Walter Benjamin, quien, desde sus tempranos escritos, tenía la intención de comprender las transformaciones culturales y tecnológicas que estaban ocurriendo en la imagen, sus derivas, desviaciones, perdidas y encuentros. Esas motivaciones lo llevaron a transformarse en un escritor teórico, periodista, ensayista y crítico, que desafiaría su propia época y entorno personal, pero que ayudaría a posteriori a difuminar las fronteras entre la tecnología y la creación; entre la práctica de insurrección y la difusión interpretativa; entre la acción corporal trágica y su multiplicación en rostros lacerados.

Memoria y Tragedia, en el sentido de Benjamin, tienen sustento en un espacio que aparece al quebrarse la temporalidad lineal y abrirse el tiempo hacia todas las direcciones, haciendo confluír pasado, presente y futuro en un vórtice en el que giran el antes y después. Benjamin ha de utilizar la imagen como una red

en la que todas las historias forman, al final, una viva Captura entrelazada de recuerdos y olvidos.

Walter Benjamin planteará, casi de modo inquietante, y partiendo de elementos triviales de la naturaleza como el mar, los árboles, los paisajes, si nuestras imágenes son, como él diría, una “obstinación sombría contra el saber”, o una forma tomar distancia de lo dinámico y lo vertiginoso de lo trágico en el ser humano.

Hemos entonces de convocarnos a partir de producción escénica, en sus géneros de Danza y Teatro, para intentar rescatar los vestigios trágicos femeninos que sobrevivieron a la mítica tradición pero, desde la óptica de Benjamin, quien observaba al pasado presenciando espantado la acumulación de escombros que va dejando la historia de los personajes de dicho material escénico a su paso.

Para ello, nos proponemos indagar en diferentes trabajos del pensador alemán la relación de lo que ha sido con el ahora, implicando esto un proceso dinámico, con la particularidad de ser constituido de intervalos que rompen la narración histórica. La imagen que ilumina por un momento, que relampaguea y paraliza el movimiento permite la revelación, la legibilidad de concretos eventos históricos que se mantendrán vigentes, siendo los hacedores contemporáneos los que bucearán en las profundidades de las formas heredadas de la Antigüedad Clásica.

También, siguiendo el pensamiento de George Didi-Huberman, David Frisby, Susan Buck-Morss, Matthew Rampley, José Emilio Burucúa y otros investigadores, ahondaremos en la influencia de Benjamin en sus Postulados Antropológicos, Análisis Socio Culturales, Teorías sobre la Cultura Visual y Estudios Enciclopédicos e Iconográficos. Analizando muchos de sus conceptos e investigaciones podremos canalizar de manera más decidida a quien ha movilizó el pensamiento benjaminiano para diseñar nuevos modelos de historia del arte y de antropología de la imagen, logrando con ello que estén a la altura de los desafíos de una sociedad mercantil. En él, el problema de la temporalidad —entendida benjaminianamente como la interrupción de la concepción lineal y progresiva del tiempo histórico— preside el interés. Sea bajo una orientación política o, bajo un interés estético, en ambos la actualización del pensamiento de Benjamin se manifiesta en la zona delimitada por propio concepto benjaminiano de *Aktualität*, es decir, en ambos la heredad no intenta separar lo Trágico de lo no Trágico, sino de rescatar los elementos que sobrevivieron del Modelo Antiguo.

2. Marco Metodológico

La Investigación presente tiene como objetivo principal analizar el alcance histórico de los Conceptos de Imagen, Memoria y Tragedia Femenina que aparecen a lo largo de la obra de Walter Benjamin, considerando las resoluciones escénicas producidas a partir de dichas Estructuras Conceptuales que pueden ser consideradas como un capital sobreviviente que portan, a través del tiempo, una enorme carga expresiva y una vigencia indiscutible.

Teniendo en cuenta que el pensamiento benjaminiano es sustancialmente figurativo, se contemplaron y analizaron, en diferentes materiales bibliográficos, los múltiples aspectos en los que incursionó, en particular en el campo de la Imagen y la Memoria, relacionándolos entre sí y estableciendo un cruce descriptivo considerando los enfoques de otros pensadores e investigadores.

El trabajo consistió en la lectura de diferentes textos, acorde a un marco Lecto-Deductivo, a lo que siguió la conformación de una estructura conceptual que nos permitiera ir demarcando el contexto general de la Investigación.

Una segunda instancia fue la constitución de un cuerpo teórico con una fuerte carga simbólica y temporal, que reforzó la orientación del objetivo esencial.

3. Desarrollo

Walter Benjamin, filósofo, crítico literario y social, traductor, locutor de radio y ensayista alemán dejó entrever, desde sus primeros escritos, su intención de comprender las transformaciones culturales y tecnológicas que estaban ocurriendo, sobre todo con respecto a fenómenos como el cine, la fotografía, la caricatura, la publicidad pero, de manera particular, lo que implicaba una revolución en la imagen y en la cultura de lo tradicional.

Para Benjamín (1932), la memoria es el medio a través del cual se pueden desenterrar los secretos lejanos del pasado, de la tradición, rescatarlos de la oscuridad y revelarlos en el presente:

Pues los estados de las cosas son sólo almacenamientos, capas, que sólo después de la más cuidadosa exploración entregan lo que son los auténticos valores que se esconden en el interior de la tierra: las imágenes que, desprendidas de todo contexto anterior, están situadas como objetos de valor- como escombros o torsos en la galería del coleccionista- en los aposentos de nuestra posterior clarividencia. (p.210)

Al igual que el “hombre que cava” intenta salvaguardar la historia, el hombre moderno o el carácter destructivo de éste, como dice Benjamin (1931) “hace escombros de lo existente, y no por los escombros mismos, sino por el camino que pasa a través de ellos” (p.161).

El pasado debe ser excavado del mismo modo que la tierra, y para el carácter destructivo el mundo debe ser reducido a las ruinas, con el fin de construirse una red de encrucijadas en cuyo intersticio espacio-temporal se posibilitará el contacto con el presente. *El carácter destructivo*, señala Benjamin (1931), “tiene la consciencia del hombre histórico, de un hombre que está siempre en la encrucijada” (p.160).

La encrucijada donde este hombre histórico se encuentra implica, para Benjamin, una nueva posición que le sitúa entre un pasado y un presente, en la “dialéctica del tiempo histórico de los fragmentos y no en el *continuum* temporal de una totalidad. Los fragmentos del pasado aproximados, a través de la actividad arqueológica o destructiva, sugieren un nuevo modo de pensar en la historia” (Sigrid Weigel, 1996, p.147).

Mientras que en su texto *Tesis de filosofía de la historia*, Benjamin (1940) señala que “la verdadera imagen del pasado pasa súbitamente. Sólo en la imagen, que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad, se deja fijar el pasado” (p.79).

Esta imagen que de repente *relampaguea* en el presente, es la imagen del pasado. Este tipo de relación entre el pasado y el presente es lo que Benjamin llamará *dialéctica en reposo*. Benjamin (1940) afirma:

Imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con él ahora es dialéctica: no es discurrir, sino una imagen, en discontinuidad. (p. 464)

Haciendo una relectura de la noción benjaminiana de imagen dialéctica, Didi-Huberman postula el minimalismo como imagen crítica. Sin embargo, no habla de La Imagen con mayúscula, sino de cómo funciona una imagen concreta. Si al decir de Didi-Huberman las imágenes tienen la capacidad de tocar lo real, entonces este autor no construye una ontología de la imagen sino un pensamiento dialéctico muy influenciado por las teorías de Freud, Lacan, Benjamin, Bataille, Aby Warburg y la fenomenología de Merleau-Ponty, que indaga la potencia crítica de las imágenes y toma como punto de partida para su análisis las siguientes preguntas: “¿de qué imagen se habla?, ¿cuál imagen?,

¿cuántas imágenes?” (Cappannini, 2012, p.2)

Al proponer estos postulados en la concepción de las producciones escénicas enmarcadas en el género de la Danza y el Teatro—haciendo especial observación sobre la imaginaria trágica femenina a lo largo de las últimas décadas— los puntos en común que tienen con la mítica escénica histórica son la relación con la muerte, un destino de locura inexorable, la constante búsqueda por la verdad y, finalmente, a lo que se refiere a la oscuridad del destino humano frente a su realidad. Sin embargo, la historia aquí se revela como una imagen petrificada y no como una progresión o sucesión lineal de eventos pasados.

La relación de lo que ha sido con el ahora implica un movimiento. Un movimiento, sin embargo, congelado, constituido de intervalos que rompen la narración histórica. La imagen que ilumina por un momento, que relampaguea y paraliza el movimiento permite la revelación, la legibilidad de concretos eventos históricos. La legibilidad de su momento único y singular. La imagen rápida, como dice David Frisby (1992) “se completa con la imagen dialéctica. Para Benjamin, esa eliminación de la ilusión se produce en las rápidas imágenes dialécticas de la realidad. Esas imágenes dialécticas son construcciones” (p.430).

Benjamin (1939) expresa que la historia se hace legible sólo bajo la imagen de una *constelación*, donde el pasado se salvaguarda y se preserva en el presente:

Si se quiere considerar la historia como un texto, vale a su propósito lo que un autor reciente dice acerca de los textos literarios: el pasado ha depositado en ellos imágenes que se podría comparar a las que son fijadas por una plancha fotosensible. (p.50)

La asociación de la escritura de la historia con el procedimiento de la imagen fotográfica es la que acompaña la filosofía de Benjamin. No es extraño que su amigo Theodor Adorno comente al respecto que “la mirada de su filosofía es medusiana”, y que la aprehensión de su filosofía es percibir “detrás de cada una de sus frases la transformación de la extrema movilidad en una estática, en la representación estática del movimiento mismo (...) similar quizá únicamente a una instantánea fotográfica” (Adorno, 2001, p.45-46).

Es lo que Susan Buck-Morss (2005) llama una *escritura de imágenes sin imágenes*. Esta escritura estructurada a partir de *imágenes sin imágenes* es la que caracteriza en general su obra y se articula de modo ejemplar tanto en su proyecto *Tesis de filosofía de la historia*. Como en *El Libro de los Pasajes*, considerado como una reconstrucción de la prehistoria de la modernidad. Ha sido publicado por primera vez en 1982, y trabajado desde 1927 hasta su muerte

en 1940. Se constituye de treinta y seis archivos enumerados alfabéticamente y compuestos de citas como fuentes históricas del siglo diecinueve y veinte. Dichas citas, a su vez, aluden a otras que se interrelacionan con otros ficheros mediante una palabra clave. Benjamin genera y describe en *El Libro de los Pasajes* de este modo su metodología: “Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo mostrar ” (p.462).

Cuando Walter Benjamin dice que “escribir la historia significa citar la historia”, está introduciendo el pasado en el presente, permitiendo visualizar así una experiencia fragmentada. A través de esta aseveración, hace evidente que su interés por el análisis de las imágenes reside en su capacidad de *fijar* en un momento determinado lo que ha sido experimentado, lo que fue presente en este determinado espacio-tiempo.

La fotografía, por ejemplo, posibilitó al filósofo alemán la visualización y la recuperación de lo que tiende a desaparecer. Por lo tanto, el concepto de la *imagen* constituirá para Benjamin el vehículo que le permitirá concebir la historia, el pasado en el presente, en una constelación, en una “simultaneidad icónica” donde las “metáforas de narración”, como dice Matthew Rampley, (1999) “se sustituyen por las de ver”.

Así pues, en el concepto de la experiencia escénica, la idea de la *destrucción* en la obra de Benjamin, se revela como una destrucción de algo falso o de una forma engañosa de la experiencia como una condición productiva de la construcción de una nueva relación con el objeto.

Ahora bien, la imagen nace paradójicamente cercana a la muerte. Genealógicamente, esta situación estaría cada cierto tiempo retornando, ya que la muerte vuelve una y otra vez al campo de lo imagónico. El nervio principal de este trabajo postula a la imagen como el punto en que se articulan acción y memoria en el devenir trágico de ideario femenino, el cual a lo largo de historia, se ha manifestado profusamente alrededor de la instancia de la muerte como imagen final de una vida y comienzo del más grande los enigmas. En Benjamin, la imagen dialéctica es la formulación más acabada de la condensación de su teoría política y de su teoría de la historia. La muerte y su imagen trágica final, se unen en, quizás, la certeza más evidente de la existencia, su inacabable iteración. Serán, sin embargo, cada imagen y cada final, totalmente diferentes e irrevocablemente propios de su tiempo. Se dará, entonces, más que un debate, según afirma Derrida (1998) “iconoclasta e iconofóbico, la imposibilidad de atrapar en su totalidad, un objeto como la imagen, que se caracteriza por su fantasmagoría y espectralidad” (p.164). Por ello, para investigarlo, se requiere de la pregunta por su sobrevivencia, siendo uno de los objetos más antiguos y

más jóvenes al mismo tiempo.

La relación entre imagen- arte - tecnología, cultura y consumo, en la obra de Walter Benjamin, implica, analizar, tanto las transformaciones técnicas que se producen en las primeras décadas del siglo XX producto de su reproducción, como el surgimiento de imágenes que construyen una nueva visibilidad del consumo, transformando la mercancía en una fantasmagoría y, por ello, dando un paso más en su fetichización. (Silva Echeto, 2009)

Benjamin, desde sus tempranos escritos, tenía la intención de comprender las transformaciones culturales y tecnológicas que estaban ocurriendo en la imagen, sus derivas, desviaciones, pérdidas y encuentros.

Esas intenciones lo llevan a transformarse en un escritor teórico – periodista - ensayista- crítico que desafía su época, con sus opiniones sobre tecnología, imagen y cultura, con sus ideas de difuminar las fronteras entre la tecnología y la creación; entre la contracultura como práctica de subversión y la diseminación interpretativa; entre la acción corporal y su multiplicación en rostros, simulacros y mímicas. (Silva Echeto, 2009)

En ese marco es que se produce el acercamiento de Benjamin al trabajo de Warburg en lo referido a su concepto fundamental, la *Pathosformel*.

Interpretando a este como Fórmula Expresiva o Fórmula Patética, es decir:

[...] una organización de formas sensibles y significantes tales como palabras, imágenes, gestos y sonidos, todas ellas destinadas a producir en quien las percibe y capta una emoción y un significado, una idea acompañada por un sentimiento intenso que se entiende han de ser comprendidos y ampliamente compartidos por las personas incluidas en un mismo horizonte de cultura. Toda *Pathosformel* tiene por lo tanto un origen histórico preciso, un tiempo en el cual se construyó y obtuvo su configuración más sencilla, eficaz y precisa, un devenir que lo despliega en la larga duración y lo ubica en el ámbito geográfico y cultural de una tradición Civilizatoria. (Burucúa, 2001, p.11)

3.1. El Método del Montaje

Tanto Walter Benjamin como Warburg son figuras predominantes en el campo de lo que podría denominarse estudios visuales. En ese contexto, investigar las transformaciones que se produjeron y se producen en distintos períodos y ambientes de la imagen nos conducen a estos dos teóricos de este campo de estudio y creación, permitiéndonos conformar una *masa* de conocimientos

críticos que impliquen no acercarse a la superficialidad del fenómeno, sino a su arqueología, a sus profundidades y a sus subsuelos y que posibilite explicarse algunas de las mutaciones que se están produciendo actualmente, no simplemente como efecto de la metafísica de la técnica, sino como un extenso trayecto en la historia de la cultura (Silva Echeto, 1996). La investigación sobre ambos autores ha estado caracterizada por diferentes tipos de comparaciones tanto desde el punto de vista del proceder formal, como del contenido sustancial que abordan sus investigaciones. Paradójicamente, en lo que se refiere al procedimiento, ambos fueron autores de un último trabajo que quedó inconcluso, *El Libro de los Pasajes* y *El Atlas Mnemosyne*.

Teniendo como base esas correspondencias que se han señalado entre las obras de Benjamin y de Warburg, se deduce de sus prácticas los elementos básicos de un método que podría caracterizarse por medio del principio de montaje.

El método del montaje posibilita el establecimiento de relaciones de semejanza y de diferencia entre los elementos particulares de un repertorio a partir de formas temporales que se definen por oposición a las representaciones lineales, causales y progresivas de la historia. A la vez, el principio de construcción del montaje da cuenta de un modo de organizar y exponer el archivo visual, que posibilita un espacio de trabajo en el que pueden ponerse en juego múltiples modos de agrupación basados en relaciones de semejanza temática, morfológica o gestual; un mundo circundante en el que cada elemento puede tener una vecindad significativa con sus contrarios o extremos. Para Urueña Calderón (2017) las relaciones que ese espacio hace visibles, a partir del soporte material de la imagen, abre un modo de temporalidad que entiende el pasado como sobreviviente, como todavía no superado del todo, y hace manifiesto el poder que tiene para influir de diferentes modos sobre el presente.

3.2. El Montaje Dialéctico

Con el objetivo de poner en evidencia y mostrar cómo cierta manera de relacionar los fragmentos visuales de la representación escénica trágica del último siglo con las representaciones antiguas, se da lugar a que desde las alegorías fragmentarias y nostálgicas se establezca un claro trayecto de montaje dialéctico pudiendo establecer relaciones entre estos fragmentos, lo que permitió encontrar notorias correspondencias entre las diferentes épocas. Claros ejemplos de tal afirmación son: *Medea* (Medea, Eurípides, 431 a.C.), *Celestina* (*La Celestina*, Fernando de Rojas, 1499), *Julieta* (*Romeo y Julieta*, Shakespeare, 1595), *Lady Macbeth* (*Macbeth*, Shakespeare, 1606), Laurencia

(*Fuente Ovejuna*, Lope de Vega, 1612-1614), *Fedra* (*Fedra*, Racine, 1677), Doña Inés (*Don Juan Tenorio*, José Zorrilla, 1844), *Nora* (*Casa de muñecas*, Henrik Ibsen, 1879), *Nina* (*La gaviota*, Anton Chéjov, 1896), *Bernarda Alba* (*La casa de Bernarda Alba*, Federico García Lorca, 1936), *Anna Fierling* (*Madre Coraje y sus hijos*, Bertolt Brecht, 1939), *Blanche Dubois* (*Un tranvía llamado Deseo*, Tennessee Williams, 1947). Todas ellas encontraron luz y se prolongaron a través del tiempo en unidades de carga emotiva como el silencio, el horror, la memoria, la barbarie, la esquizofrenia, el dolor, la soledad.

No debemos olvidar que hacia mediados de la década del 30, Walter Benjamin dedica un ensayo a la obra de Johann Jacob Bachofen, el "*Patricio de Basilea*", cuyos textos exploran las profundidades subterráneas del mito para hacerlo resurgir en la historia del derecho. En su ensayo, Benjamin rescata centralmente la noción del símbolo en la Antigüedad, que, tal como la alegoría con respecto al Barroco, retiene el aspecto de las cosas más allá de las palabras, con la fuerza silenciosa de las imágenes. Ferrari (2013) sostiene:

Tales imágenes simbólicas se encuentran en el mundo subterráneo de las tumbas antiguas, origen y extinción de aquella prehistoria de la humanidad, pero también se hallan en las profundidades del corazón de la humanidad, en el corazón del investigador profético. El estudio de las necrópolis ilumina así las imágenes en los rincones de la muerte y su culto secreto, en una forma de espacialización del pensamiento que se sitúa en la correspondencia entre mundos subterráneos. (p.1)

Entre esas imágenes simbólicas o alegóricas, las imágenes de lo femenino resultan especialmente fértiles, porque en ellas se reúnen de manera sincrética lo natural y lo histórico, y porque también representan el origen mítico y el destino histórico de la actualidad (Ferrari, 2013). Son innumerables, en este contexto, las reescrituras escénicas que se han producido, como así también sus orígenes y alcances.

Hetairas y prostitutas, madres y esposas, adivinas y cartománticas, fecundadas por el crítico-filósofo, trasvasadas por la muerte, alumbran el presente, lo conciben y lo iluminan como una figura contorneada en la caverna platónica, en el reino de Plutón, o en una catacumba romana, visible en el claroscuro de las exploraciones del investigador. (Ferrari, 2013)

La relación entre imagen-arte-tecnología en las nuevas producciones escénicas, considerando su enfoque a partir de la obra de Walter Benjamin, implica analizar tanto las transformaciones técnicas que se produjeron en las primeras décadas

del siglo XX, producto de su reproducción, como el surgimiento de imágenes que construyen una nueva visibilidad del consumo, transformando la mercancía en una fantasmagoría y, por ello, dando un paso más en su fetichización (Silva Echeto, 2009). Walter Benjamin vislumbraba tanto desde sus estudios como desde su profética intuición, de que en el subsuelo de estas nuevas formas emergentes, se estaba operando una revolución en la imagen y en cultura tradicional.

4. Consideraciones Finales

En la relación que podemos establecer entre Walter Benjamin y Aby Warburg es muy importante comprender que unos años antes este último ya se había planteado la posibilidad de diseñar un Atlas de las imágenes, que albergara en su interior la llamada Memoria Visual de Occidente y su relación con las culturas paganas. En esa memoria, no solo había lugar para el arte del Renacimiento u otras épocas de occidente, sino, además, para imágenes de la publicidad, recortes de periódicos y hechos políticos. Este segundo aspecto será retomado por Benjamin años después en otra obra inconclusa: *Los pasajes*. Allí, Benjamin retoma para su concepción de materialismo histórico aquellos principios que ya fueran utilizados en *Dirección única*. En el apartado N del *Libro de los Pasajes* ofrece algunas claves en ese sentido al proponer como método de trabajo el montaje literario, sin tener nada que decir, sólo mostrar los deshechos, los harapos. Mostrar imágenes no será para el escritor alemán una forma de describir los hechos tal cual fueron, o como la historicidad establece, pretensión muy positivista, ya que pretende capturar el pasado que se considera indefinido y estanco. Mostrar esos desechos trágicos será hacer sobrevivir aquellos vestigios, montándolos en una nueva alineación. Con este nuevo método, Benjamin pretendió desarmar el dispositivo discursivo del historicismo positivista que le era afín. Por esta razón, podemos considerar que el montaje en Benjamin no es un dispositivo estético únicamente, sino un instrumento histórico-filosófico. Vemos entonces un Benjamin que se despoja de toda lectura unidireccional y, por otro lado, genera una oscilación entre la melancólica degradación de la alegoría y su pasión constructivista del montaje. Emerge en él un compromiso con una forma de trabajo, lo que tensa el arco de los debates contemporáneos sobre “memoria” y “representación del horror”. Recordar, en el sentido de Benjamin, tiene que ver con un espacio que aparece al quebrarse la temporalidad lineal y abrirse el tiempo hacia todas las direcciones, haciendo confluír pasado, presente y futuro en un “remolino” en el que “giran el antes y después”. Sería importante señalar el valor que otorgó Benjamin al lamento femenino y su

supervivencia histórica, haciendo del drama moderno una caja de resonancia de los rasgos más trascendentales del drama antiguo.

Para él, el valor de tragedia no reside en su contenido histórico, sino en el mito. De aquí se deduce que la *Pathosformel* —descrita por José Emilio Burucúa, como organización de formas sensibles y significantes, históricamente determinados— adopta, junto a la concepción de Imagen y Memoria trágica de Benjamin, una estructura estética de la Tragedia que es indisociable de toda conciencia subjetiva e histórica en ella contenida.

Referencias

- Adorno, T. (2001). *Sobre Walter Benjamin. Recensiones, artículos, cartas*, Madrid: Cátedra.
- Benjamín, W. (1931). *El carácter destructivo en Discursos interrumpidos I*. Bs.As: Alfaguara.
- _____. (1932). *Crónica de Berlín*. Madrid: Abada.
- _____. (1971). *Tesis de filosofía de la historia*. Barcelona: Edhasa.
- _____. (1990). *El origen del drama Barroco Alemán*. Madrid: Taurus.
- _____. (1996). *Escritos Autobiográficos*. Madrid: Alianza.
- _____. (2005). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona Editora.
- Burucúa, J. (2001). Después del holocausto, ¿qué? *Ramona, Revista de Artes Visuales* (24), pp. 3-15.
- Cappanini, C. (2012). *El aura benjaminiana entre la confianza y la sospecha. Bellas Artes y Estéticas*. Recuperado de: <https://bellasartesestetica.files.wordpress.com/2012/08/el-aura-benjaminiana-entre-la-confianza-y-la-sospecha1>
- Derrida, J., Stiegler, B. (1998). *Ecografías de la televisión*. Bs As: Eudeba
- Frisby, D. (1992). *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid: Visor.
- Ferrari, M. (2013). *El esoterismo de lo femenino: historia, deseo, destino y reinterpretación mítico-filosófica de algunas representaciones de lo femenino en Walter Benjamin*. Recuperado de: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2011/10/mesa_4/ferrari_mesa_4.pdf
- Palma Ceballos, M. (Ed.), Parra Membrives, E. (Ed.). (2009). *Mujeres y Ausencias, Duelo y Escritura*. Berlin, Peter Lang
- Rampley, M. (1999). *Archives of Memory: Walter Benjamin's Arcades Project and*

Aby Warburg's Mnemosyne Atlas". The Optic of Walter Benjamin. Londres: Black Dog Publishing Limited.

Silva Echeto, V. (2009). *Imagen, iconofagia y estudios visuales. Antecedentes en las obras de Aby Warburg y Walter Benjamin. La Máquina Antropológica.* 1-8. Recuperado de: <http://etnologiaarcis.blogspot.com.ar/2009/10/aby-warburg-y-walter-benjamin.html>

Urueña Calderón, J. F. (2017). *El montaje en Aby Warburg y Walter Benjamin. Un método alternativo para la representación de la violencia.* Colombia: Universidad del Rosario.

Weigel, S. (1999). *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura.* Buenos Aires: Editorial Paidós.