

# Un huracán llamado progreso. El montaje como categoría ecocrítica en la ficción de Milton Hatoum

Miguel Alberto Koleff

Facultad de Lenguas  
Universidad Nacional de Córdoba

## RESUMEN

Uno de los conceptos más productivos del corpus benjaminiano es el de “montaje”. La categoría aparece circunscripta al estudio del género cinematográfico en el reconocido ensayo *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* escrito –en cuatro versiones- entre los años 1933 y 1938 (Benjamin, 2003). Sin embargo, en el voluminoso ejemplar del *Libro de los Pasajes* que nos llegó hoy por la labor de su editor, R. Tiedemann (2010), el concepto se extiende hasta otras zonas discursivas y adquiere una potencialidad heurística que extrapola su detenimiento en ese arte nacido a comienzos del siglo XX. Precisamente, esta ampliación del concepto que aparece sucintamente fijada en el aforismo: “Método de trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar” [N 1, a, 8] (Benjamin, 2007) es la que produce impacto epistemológico cuando llevada al campo de las ciencias humanas y sociales. La intención de este trabajo es recuperar la categoría de “montaje” como elemento de análisis del discurso ecocrítico a través de un examen de su uso en la ficción del escritor manauera Milton Hatoum –siguiendo el razonamiento introducido en la edición anterior del mismo evento. De este modo, concentrado en un fragmento de su novela de 1989, *Relato de un cierto Oriente*, el trabajo se propone anclar en la descripción de Manaus construida en perspectiva historiográfica. Así, mediante el análisis de una *imagen* recuperada para ese fin se pondrá especial énfasis en la contaminación visual del paisaje que la basura (y el gesto inescrupuloso que la provoca) produce en el medio ambiente, como índice temporal, entendiendo la operación de montaje como resultante de su formación crítica. La bibliografía de referencia está construida en torno de Walter Benjamin y de Georges Didi-Huberman.

**Palabras claves:** montaje – ecocrítica – Milton Hatoum

## ABSTRACT

One of the most productive concepts of Benjamin's corpus is 'montage'. The category is restricted to the study of film genre in the renowned essay *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* -in all four versions-, written between 1933 and 1938 (Benjamin, 2003). However, in the weighty volume of *The Arcades Project* (in German, *Das Passagen-Werk*) edited by R. Tiedemann, the concept is applied to other discursive areas and acquires a heuristic potential that extrapolates its strength risen from the analysis of that early-twentieth century art. More precisely, this expansion of the concept -that appears briefly exposed in the aphorism: "Method of work: literary montage. I do not have anything to say. Just to show" [N 1 to 8] (Benjamin, 2007)- is what causes an epistemological impact when brought to the field of the Humanities and the social sciences. The purpose of this work is to recover the category of "assembly" as an element of eco-discourse analysis by ways of a critical assessment of its use in the analysis of the fiction by Manaus' writer Milton Hatoum. Thus, concentrated in an excerpt from his 1989 novel *Tale of a Certain East*, the paper focuses on the description of Manaus built from a historiographical perspective. Thus, by analyzing an *image* retrieved for this purpose, special emphasis will be placed on the landscape's visual pollution and the environment's general pollution caused by trash (and the unscrupulous act that generates it). This event will be taken as a temporal index and the assembly operation will be postulated as the result of its critical construction. The bibliography consists of texts by Walter Benjamin and Georges Didi-Huberman.

**Key words:** Montage - ecocriticism - Milton Hatoum

Pues toda reificación es un olvido: los objetos se cosifican  
en el momento en que los conservamos para nosotros  
cuando algo de ellos se olvida  
(Carta de Adorno a Benjamin, 29-02-1940)

## I

Aunque centrado en un corpus definido –la producción narrativa de Milton Hatoum entre 1989 y 2008-, la intención de este trabajo no consiste en desmenuzar la trama de sus novelas ni menos aún adentrarse en los pormenores de la ficción. Lo que se propone –por el contrario- es estimular el pensamiento crítico a partir de algunos conceptos benjaminianos, instrumentados con el fin de despejar esa suerte de unidad teórica que en esas narraciones aparece de manera destacada. Me refiero –básicamente- a un *leit motiv* que las atraviesa y que tiene que ver con el discurso de *la decadencia* que aparece sintomatizado en la expresión de Davi Arrigucci Jr. sobre “la casa que se deshace” (Arrigucci Jr., 2007).

En *Relato de um Certo Oriente* (1989), *Dois Irmãos* (2000), *Cinzas do Norte* (2005) y *Orfãos do Eldorado* (2008) la constante que los vincula es el ocaso de una experiencia familiar que –en perspectiva milimétrica- retrata el final de una época, la decadencia de una cosmovisión civilizadora que –asentada en el Amazonas- puede extenderse a otros contextos en los que opera la misma lógica capitalista.

En un trabajo anterior (Koleff, 2014), aludí al mismo propósito tomando el tópico de la *devastación* y lo hice ampliando el concepto desde la crisis socio-cultural que se expone en la ficción hasta el deterioro personal y familiar de los personajes que los textos particulares convocan. No me resulta menor insistir en la misma cuestión, ya que hay un sustrato común a las cuatro novelas publicadas hasta el día de la fecha que pueden ser aglutinadas bajo la fórmula benjaminiana de “crisis de la experiencia”<sup>12</sup>, cuyas consecuencias intentaré esbozar en estas páginas.

Se trata –por cierto- de una constante escritural de Milton Hatoum que no pasa desapercibida. Hay que considerar –en este sentido- que al autor brasileño lo mueve el deseo de exponer el curso histórico de la región norte del país bajo la figura de la decadencia cuyo epítome es el daño ambiental y la transformación arquitectónica de la ciudad. Lo observamos en el curso mismo de las historias narradas que –aun con formatos diferenciados- guardan un elemento común que las unifica temáticamente.

Pensar estas constantes en términos críticos ha sugerido –por el mismo acto de reflexión- profundizar en el corpus analítico de Walter Benjamin para encontrar el asidero epistemológico que se vehiculiza de manera singular.

Por razones de tiempo y de espacio, voy a detenerme solo en la transformación ecológica que ha experimentado la ciudad después de los años 80 con el advenimiento de la Zona Franca de Manaus. En algún punto, esta preocupación se conecta con el epígrafe que abre el artículo y que pertenece al pensador judeo-alemán. Nada mejor para esta consideración que un fragmento de *Relato de um Certo Oriente*.

Quien asume la voz narrativa es la mujer que regresa a Manaus después de 20 años de ausencia y recupera algunos indicios de la ciudad natal que pervive en su memoria. Ella vuelve con una intención definida: reencontrarse con Emilie, esa especie de figura tutelar que estuvo a cargo de su crianza desde el momento en que la progenitora real la depositó en sus manos. Emilie es, así, el centro de su mundo infantil, como lo es también la casa familiar que habitó y el barrio en el que se inserta. Ese conjunto de circunstancias –nombres propios y territorios circunscriptos- constituye el microcosmos que protege la identidad de una mujer a la deriva que pugna por reencontrarse. Como es temprano aún para visitarla, decide dar una vuelta por la ciudad accediendo no solo a los terrenos comunes, sino también a los diferentes y otros. Quiere acostumbrar la vista a la novedad que ofrece lo conocido y su interdicción. Y es en este contacto donde

---

<sup>12</sup> El segmento de análisis escogido para la lectura obtura este marco que es el que le da cuerpo teórico a la investigación. Reinstalarlo significa exceder el límite fijado para la exposición motivo por el cual sólo me limito a señalar que la devastación amazónica se entiende en el trabajo a partir de la “crisis de la experiencia” tal como Benjamin la expuso en sus textos desde 1933 hasta 1940. Las “botellas flotando en el río” que se examinan con detenimiento funcionan –en este contexto- como los claros síntomas de esta degradación que se traduce en una descomposición del ecosistema.

imaginéticamente comulga la territorialidad que habita con la historia viva de Manaus, capturando una secuencia plástica que explica el derrotero de la devastación antes sugerida. Voy a limitarme a un espacio que se privilegia en el texto y que tiene las facciones de un barrio empobrecido. En el descubrimiento de lo nuevo y el reconocimiento de lo extraño operan categorías que son imprescindibles para el desplazamiento teórico de la reflexión.

## II

(in media res)

«en ese dominio, el orden siempre  
es flotación por encima del abismo»  
(Didi-Huberman, 2011, p. 178)

El fragmento analizado se encuentra en el Capítulo 6 del libro sobre el final. Después de un paseo que se inicia atravesando “a ponte metálica sobre o igarapé” (Hatoum, 1989, p. 123), la protagonista decide retornar a la casa familiar no sin antes contemplar –con efusividad- las marcas de la degradación del tiempo. La descripción del puerto le ofrece esta perspectiva.

La mujer narradora mensura lo que ve en relación con lo que recuerda; opera, así, sobre elementos conservados que –aunque deteriorados- sintomatizan una historia latente. Lo que se presentifica a sus ojos es una novedad que tiene que ver con la *polución* de la que es recubierto. La tensión dialéctica enfatiza más la diferencia que la similitud, pero, al mismo tiempo, da cuenta de una decadencia que pertenece a otro orden, ajeno al temporal que estigmatiza las cosas. Es precisamente esta variable la que conduce el razonamiento textual hacia una imbricación de la experiencia con la memoria potencial.

De olhos abertos, só então me dei conta dos quase vinte anos passados fora daqui. A vazante havia afastado o porto do atracadouro, e a distância vencida pelo mero caminhar revelava a imagem do horror de uma cidade que hoje desconheço: uma praia de imundícias, de restos de miséria humana, além do odor fétido de purulência viva exalando da terra, do lodo, das entranhas das pedras vermelhas e do interior das embarcações. Caminhava sobre um mar de dejetos, onde havia tudo: casca de frutas, latas, garrafas, carcaças apodrecidas de canoas, e esqueletos de animais. Os urubus, aos montes, buscavam com avidez as ossadas que apareceram durante a vazante, entre objetos carcomidos que foram enterrados há meses, há séculos. Além do calor, me irritavam as levas de homens brigando entre si, grunhindo sons absurdos querendo imitar alguma frase talvez em inglês; eram cicerones andrajosos, cujos corpos mutilados e rostos deformados os uniam ao pântano de entulhos, ao pedaço da cidade que se contorcía como uma pessoa em carne viva, devorada pelo fogo (p. 125).

El extracto recogido tiene una importancia considerable a la hora de la reflexión teórica. Se trata de una percepción, de una imagen construida por el mecanismo de montaje que da cuenta del clima de contaminación que padece el río Negro y que es el escenario en torno del cual se tejen relacionamientos humanos permanentes. Milton Hatoum la trae a colación y –en alguna medida- la construye, debido a la irradiación inmediata de sus efectos narrativos. Este dato permite afirmar con Didi-Huberman que “la imagen no está en la historia como un punto sobre una línea. La imagen no es ni un simple acontecimiento en el devenir histórico ni un bloque de eternidad insensible a las condiciones de ese devenir” (2011, p. 143).

Como bien lo planteara Walter Benjamin, funciona aquí como un dispositivo de conocimiento y no como simple expresión plástica figurativa. Es una imagen compleja y *arquitectada*, ya que mediante fragmentos que la componen se ofrece como unidad indiscernible. Esas “cascas de frutas, latas, garrafas, carcaças apodrecidas de canoas e esqueletos de animais” pueden resumirse en un término desolador, el de *lixo* (basura), que lo traduce. O “la hez” al decir de Didi-Huberman, “la impureza donde radica el espesor temporal de las cosas” (p. 164).

Esta imagen complejizada es el correlato exacto de la percepción alegórica que examino paralelamente. Pese a su contenido horripilante –para usar un término caro a Didi Huberman- los elementos que componen el paisaje no degeneraron respecto de una historia colectiva que los reunió como totalidad, sino que fueron acrecentados a ese paisaje por la desidia humana para dar cuenta de un presente irremisible. El montaje benjaminiano –en este sentido- sirve a la actualidad y no al pasado, aunque –por la misma razón- se torne índice de una relación inalterable.

Como señala Peter Bürger,

el concepto de montaje no introduce ninguna nueva categoría que sustituya el de alegoría. Más bien, se trata de una categoría que permite determinar cierto aspecto del concepto de alegoría. El montaje presupone la fragmentación de la realidad y describe las fases de su constitución (2009, p. 104).

Didi Huberman agrega a este concepto dos importantes nociones:

Lo que construye el montaje es un movimiento, aunque sea «entrecortado»: es la resultante compleja de los polirritmos del tiempo en cada objeto de la historia. Por otro, lo que hace visible el montaje –aunque sea de manera «entrecortada», por ende, parcial- es un inconsciente (p. 176).

Lo que ayuda a montar es la imaginación: desmonta la continuidad de las cosas con el objeto de hacer surgir las afinidades estructurales. La imagen actualiza un orden de conocimiento esencial al aspecto histórico de las cosas (p. 178)

Antes de analizar particularmente los efectos del montaje, quiero aludir a un orden establecido que resulta de ese dispositivo de conjunto y que es el río contaminado. Los elementos que se incorporan para viciarlo pueden ser desagregados uno por uno –el efecto que la limpieza del cauce produciría- pero sus efectos dejan impresiones huellas indelebles: aun aseado, el río no dejará de estar contaminado salvo efectos de un reciclaje mayor que termine por re-adaptarlo a su función benéfica.

Volviendo ahora sobre la *basura* que se deposita sobre su superficie, vale la afirmación de Didi Huberman cuando afirma que “interesarse por el “despojo de la historia” (*Abfall der Geschichte*) no implica reflexionar desde el ángulo de la simple negatividad, sino desde el ángulo de una “formación superviviente que de pronto se hace visible en la cesura –en la fractura- abierta” (p. 171). Ese elemento da que pensar e inscribe la reflexión en una perspectiva ecocrítica.

El calificativo *sprunghaft* asociado a la noción de imagen – “imagen entrecortada” para Didi Huberman- es un correlato perfecto del montaje benjaminiano.

En este adjetivo resurge literalmente el ritmo turbulento del origen –el Ursprung como “torbellino en el río”- y, en el mismo movimiento, se impone la idea de un «salto» (*Sprung*) donde se desmontaría el mecanismo del tiempo... Como un film que no fuera proyectado con la velocidad adecuada y cuyas imágenes aparecieran entrecortadas, dejando entrever sus fotogramas, es decir, su esencial discontinuidad: en este momento –en el momento en que se disgrega la ilusión de la continuidad, comprenderíamos por fin de cuántas «mónadas», veinticuatro por segundo, está realmente hecho un film (p. 174)

Esa imagen leída desde cualquier lugar que se adopte es dialéctica porque vinculada a una dimensión que se muestra como un dispositivo de conocimiento. En términos del autor francés citado:

Su aparición en el presente muestra la forma fundamental de la relación posible entre el Ahora (instante, relámpago) y el Tiempo Pasado (latencia, fósil), relación cuyas huellas guardará el Futuro (tensión, deseo) (p. 170).

Didi-Huberman reflexiona en términos benjaminianos y por eso se anima a conjurar la idea de un pasado que asalta al presente dejando al desnudo una fisura sin resolver que –a mi juicio- se conecta con la crisis de la experiencia con la que guarda una relación estrecha. En la imagen –según Didi Huberman- pueden reconocerse dos dimensiones: de un lado la presencia y del otro la representación, de un lado el devenir de lo que cambia y del otro la estasis plena de lo que permanece. Ella dibuja un espacio que le es propio, un *Bildraum* que caracteriza su doble temporalidad de “actualidad integral” (*integraler Aktualitat*) y de apertura “de todos los lados” (*allseitiger*) del tiempo (p. 168). Así, en la imagen se chocan y se separan todos los tiempos con los cuales está hecha la historia. O –como señala Benjamin- “los tiempos son puestos en contacto, «chocados» y disgregados por el mismo contacto” (p. 168).

Para poder entender la lógica que compone la imagen hay que acentuar su carácter de *sobredeterminación* en la medida en que el correlato de sus elementos –cuando enfatizados- son los que componen el signo. Para Didi-Huberman, en este sentido, “la imagen puede ser al mismo tiempo material y psíquica, externa e interna, espacial y de lenguaje, morfológica e informe, plástica, discontinua” (p. 167). Una lata de agua que flota en el río no lo contamina, pero si esa lata permanece en el tiempo –sin reciclarse- y se aúna a otras tantas con las mismas características, lo ensucian, lo manchan, lo estigmatizan a punto de tornarse inescindibles de su cuerpo adulterado. Dicho esto, el procedimiento de montaje que une cada uno de sus elementos integradores impide la reducción del conjunto a su estertor como símbolo. Como totalidad de elementos que se le suman no traduce un significado exterior al sí mismo que representan, no puede entenderse significado alguno que lo trascienda. Resisten como objetos alegóricos que –entrelazados como las cuentas de un rosario- habilitan la disgregación que muestran, presuponen y exigen de la comprensión objetiva. El concepto de alegoría esbozado en esta definición le cabe justo en la medida que los significados individuales se vaciaron por completo para resignarse al conjunto –al emblema- en el que se integran (Eagleton, 1998, p. 49).

Esta es la razón de la simbiosis que puede operar metodológicamente la noción de alegoría cuando vinculada a la de montaje. Si –por otro lado- la asociamos a la escena transcrita en el fragmento destacado, acentuamos el carácter decadentista del fin de la experiencia que opera como telón de fondo de la reflexión de la protagonista. Sobre esto se puede seguir conversando –claro- en otras páginas.

### III- Hacia una conclusión provisoria

Cada uno de nosotros puede y debe  
convertirse en su propio “ángel de la historia”  
(Witte, 2002, p. 211).

La cuestión de la basura es algo que preocupa. No solo porque es un problema que no consigue resolverse del todo, sino también porque se incrementa cada día. No hay indicios de lo que sobrevendrá en un futuro cercano, pero está claro que las próximas generaciones deberán pagar un alto precio por las equívocas acciones del presente. Aunque el tema demande atención y exija un paliativo, cuando no una solución definitiva, tiene sus derivaciones y una de ellas es la que paso revista en este ensayo. Alude a la polución visual en términos de ecología urbana y hace foco en su correlato político. Intento concentrarme –de esta manera- en esas constantes que se observan en terreno cuando deparamos con una botella de plástico o una bolsa de nylon integrada al paisaje como si fueran parte suya. Pensemos que, si un residuo inorgánico de este tipo se encuentra en un lugar difícil de asir, es muy probable que permanezca allí hasta el fin del mundo antes de haberse reciclado, lo que augura una modalidad de lo eterno al alcance de nuestras manos.

La mayor parte de esta contaminación es producida por descuido y negligencia y obedece a pertrechos que sobran y se abandonan al acaso. Hay culpas repartidas entre la educación cívica, que parece no cumplir su rol y el desarrollo acentuado de la sociedad capitalista que innova en

materiales no degradables para *resolver* la vida cotidiana. Lo verdaderamente calamitoso de esta constatación es que los desechos -repartidos por doquier- se ligan necesariamente a otros modos de carencia y funcionan como sus significantes visibles.

Pobreza y basura se aúnan en el fragmento de Milton Hatoum aquí considerado, poniendo en juego una disponibilidad mayor a medida que se expande. Lo que llama la atención es esa enumeración caótica de despojos construida como un montaje que reúne –uno a uno- los residuos que lo integran. Ellos dan cuenta de una totalidad móvil que -por aglutinación o sumatoria- va interviniendo en el diseño del paisaje hasta darle una especificidad que lo particulariza en términos cromáticos y sensoriales.

Y ya que he convocado la palabra de Walter Benjamin a lo largo de estas reflexiones, no me gustaría clausurarla sin apelar al significado que se esconde en los pliegues de ese territorio contaminado. Para ello, apelo a la imagen del ángel que aparece en la tesis IX de su proyecto inacabado sobre el concepto de historia superponiéndolo al personaje en cuestión, como propone Witte en el epígrafe de inicio.

En la ficción se Hatoum, se yergue la noción de progreso como punto de inflexión de una coyuntura que merece ser deconstruida y cuya manifestación material es el advenimiento del descartable en la sociedad moderna. Este progreso se manifiesta en “el cúmulo de ruinas que crece hasta el cielo” (Benjamin, 2009, p. 23) en la medida en que –como un huracán embravecido- arrasa todo cuanto encuentra a su paso, incluida la tradición cultural de la que se apodera. La mujer innominada del relato, azorada por la novedad, quiere “detenerse y recomponer lo destruido” (p. 23), pero cuenta con la recordación como único gesto para resistirle. Con cierta impotencia, asiste a esa cadena de acontecimientos que asume la forma de “una catástrofe única” (p. 23), sabiéndose –a pesar de todo- testigo privilegiada de su época.

La lectura política de Hatoum no desmiente este argumento en la medida en que cifra en el residuo la ecuación incompleta que deja al desnudo, el estigma de una sociedad que es fábrica de exclusión. Como él, nosotros también podemos constatarlo afinando la mirada. Tal vez por eso, las florecillas pisoteadas en el camino –a las que alguna vez aludió Hegel- son hoy botellas vacías aplastadas a nuestro paso en la construcción del futuro.

## Bibliografía

- Arrigucci Jr., D. (2007). Relato de um certo Oriente. Cristo, M. d. *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um certo Oriente e Cinzas do Norte de Milton Hatoum*. Manaus: UNINORTE. pp. 345-346
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Urtext). (B. Echeverría, Ed., & A. Weikert, Trad.) Mexico: Itaca.
- \_\_\_\_\_. (2007). *El libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- \_\_\_\_\_. (2009). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. (B. Echeverría, Trad.) Rosario: Prohistoria.
- Bürger, P. (2009). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Eagleton, T. (1998). *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*. Madrid: Catedra.
- Hatoum, M. (1989). *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_. (2000). *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_. (2005). *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_. (2008). *Orfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Koleff, M. (2014). La devastación del Amazonas en la narrativa de Milton Hatoum. Una reflexión eco-crítica. Dalmagro, C. y Parfeniuk, A. *Ecolenguas III, Terceras Jornadas Internacionales sobre medio ambiente y lenguajes*. Córdoba: Editora Buena Vista.
- Tiedemann, R. (2010). Dialéctica en reposo. Una introducción al Libro de los Pasajes. Uslenghi, A. *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. pp. 283-321
- Witte, B. (2002). *Walter Benjamin. Una biografía*. Barcelona: Gedisa.