



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOSOFÍA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**ALCANCES CRÍTICOS DE LA NOCIÓN DE IMAGEN DIALÉCTICA EN WALTER  
BENJAMIN**

**TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
DOCTOR EN FILOSOFÍA**

**PRESENTA:  
HELENA MALDONADO GOTI**

**TUTOR PRINCIPAL:  
DRA. ANA MARÍA MARTÍNEZ DE LA ESCALERA  
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA (UNAM)**

**MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:  
DR. STEFAN GANDLER  
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA (UNAM)  
DRA. ERIKA LINDIG  
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA (UNAM)**

**CIUDAD DE MÉXICO, FEBRERO 2018**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



## ÍNDICE

Agradecimientos.....	p. 4
Introducción..	p. 7
Capítulo 1.....	p. 18
La imagen en la tradición filosófica.....	p. 18
1.1 La imagen en la Grecia antigua: Platón y la representación.....	p.19
1.2 El Platón de Benjamin.....	p. 27
1.3 Bergson y la imagen: el movimiento.....	p. 33
1.4 Imagen como epistemología de las contradicciones.....	p. 38
1.5 La crítica del materialismo a la epistemología kantiana.....	p. 42
1.6 Imágenes oníricas: Surrealismo y psicoanálisis.....	p. 52
Capítulo 2.....	p. 68
Naturaleza y desarrollo de las imágenes dialécticas en Walter Benjamin .....	p. 68
2.1 Imágenes dialécticas y el inconsciente (Freud, Jung, Klages) .....	p. 69
2.2 Imágenes dialécticas en los pasajes de París.....	p. 85
2.3 Umbralar la imagen .....	p. 90
2.4 El coleccionista, el filósofo y el historiador.....	p. 99
2.5 Actualidad de las imágenes dialécticas: Santiago Apóstol como imagen dialéctica .....	p. 104
2.6 La alegoría y sus imágenes.....	p. 112
Conclusiones.....	p.124
Bibliografía.....	p. 141

## Agradecimientos

Este trabajo de investigación comenzó hace muchos años cuando imaginaba que la experiencia del psicoanálisis podría tener algo que ver con la experiencia mística. Mis preguntas entonces rondaban alrededor de lo sagrado, lo inefable, la mística en la India y, lo que Rudolf Otto ha denominado con Kant, lo numinoso. Pensaba que lo numinoso tenía alguna relación con aquello que Lacan denominó el registro del real, es decir, lo imposible, lo incomprensible. Pasaron años antes de que pudiera caer en la cuenta de que más bien mis preguntas surgían de la frustración frente a la constante precariedad de la palabra y que esta precariedad la vivía todo el tiempo. ¿Cómo hacer para rellenar el inmenso vacío que me inundaba y que en ocasiones también, me paralizaba?

Mi búsqueda tenía que ver más con la necesidad de encontrar una salida a este impasse, en las palabras y en el lenguaje, que con aquello que no podía ser nombrado. Si bien los inicios de este trabajo se pueden trazar a la experiencia mística, la experiencia en psicoanálisis y el lenguaje, en esta tesis he tomado un giro ligeramente diferente, puesto que se centra en el término de imagen dialéctica, pero como digo es un giro, no una diferencia absoluta, puesto que las imágenes en Benjamin son lingüísticas en un sentido amplio y porque se puede plantear una mística en el lenguaje, así como también imagen y palabra están entrelazadas en la experiencia psicoanalítica.

Inmensa fue mi fascinación cuando encontré en Benjamin, gracias a Ana María Martínez, un enigmático pensador y simultáneamente, un artista, un narrador, un severo crítico y un filósofo arriesgado y muy actual. No quiero con esto decir que Benjamin lo resuelve todo o que todo puede ser abarcado por el pensamiento benjaminiano, todo lo contrario, creo que lo que Benjamin nos deja como legado es principalmente una rigurosa forma de trabajo que no pretende ser absoluta. El método basado en los detalles y los fragmentos requiere de mucha paciencia, requiere de tiempo para detenerse en lo aparentemente nimio, reclama una mirada respetuosa, pero no por eso menos profana y todos estos requerimientos, han sido medicinales para mí.

Agradezco inmensamente a Ana María Martínez de la Escalera quien ha tenido la paciencia de discutir conmigo cada una de las ideas y dudas que me fueron surgiendo, y a muchos otros interlocutores dentro y fuera de la filosofía como Jessica Beckerman,

Fernando Barrios, Marina Serrato, María Amelia Castañola y Liliana Muñoz, con quienes he podido dialogar y compartir este trayecto.

Quiero, además, agradecer al comité tutor conformado por el Dr. Stefan Gandler y la Dra. Erika Lindig especialmente a ésta última, por su oportuna y dedicada lectura. A los lectores, la Dra. Rosaura Martínez y el Dr. Renato Duarte, con quien, además me siento en deuda, dado que se tomó el tiempo de leer página por página y cita por cita.

También agradezco a mis hermanos, Kora, Emiliano y Santiago, y a mis padres, Martín y Luz María quienes, cada uno, a su manera, me han permeado de una cierta e insaciable inquietud por el saber, al tiempo que me han incitado a desbrozar cada instante como si fuera el último.

Y finalmente, y con mucho cariño a José Ignacio Osorio, quien también ha sido un testigo muy cercano y me ha acompañado en mis búsquedas, mis preguntas y sus efectos.

“El ahora de la cognoscibilidad  
es el instante del despertar”  
-Walter Benjamin

## Introducción

Este trabajo de investigación inició a partir de la curiosidad de qué lugar tiene y cómo opera, la noción de imagen dialéctica en la compleja, caleidoscópica e inacaba producción de Walter Benjamin y qué alcances críticos tiene dicho término para el filósofo de la cultura hoy en día.

Una de las tesis de este trabajo es que imagen dialéctica en Benjamin no se refiere a imagen en el sentido de representación visual o mental de una idea o de una cosa. Benjamin utiliza esta noción de manera más oblicua.<sup>1</sup> Es decir, es una noción que le permite cruzar distintos campos como el arte, la política, la historia, la literatura, el psicoanálisis y la filosofía.

Se trata de un término que opera como una propuesta metodológica, la cual permite y promueve la fabricación de otro tipo de imágenes, a modo de antidotos, ante las imágenes que, ya desde entonces, invasivamente y de manera truculenta y engañosa, servían al mantenimiento y fortalecimiento del sistema capitalista neoliberal, lo cual era sinónimo para Benjamin de un fenómeno de pauperización de la experiencia y de la subjetividad.

Las preocupaciones y advertencias de autores como Benjamin y sus contemporáneos como Lukács, Brecht, Adorno, Arendt, Marcuse y Horkheimer, siguen siendo muy vigentes, dado que el sistema utiliza las imágenes para sostener una serie de discursos hegemónicos. Ya estos autores habían vislumbrado el peligro de algunas de las bases ideológicas de la modernidad y del sistema capitalista, junto con sus formas de tratar el discurso y las imágenes, así como su constante exclusión de la subjetividad. Para Benjamin y Adorno era muy importante pensar los problemas filosóficos sin excluir ésta última, puesto que ambos consideraban que el sistema opera desde los lugares más

---

<sup>1</sup> En un texto publicado bajo el nombre de *Denkbilder* (Walter Benjamin, *Denkbilder. Epifanías de viaje.*) se han recopilado algunos escritos de Benjamin que caen bajo este rubro. El término hace alusión a una forma diferente de representación. “Su significado”, asegura Adriana Mancini, “media en la interacción entre sujeto y objeto y, además, incluye su propia mediación para captar y fijar en un instante una imagen dada insertada en el tiempo.” (Ibid., p.8) En realidad, me parece que es la base de la construcción de las imágenes dialécticas, un estilo de escritura con el que Benjamin ensayaba ya en su texto de dirección única: “Para ser significativa, la eficacia literaria sólo puede surgir del riguroso intercambio entre acción y escritura; ha de plasmar, a través de octavillas, folletos, artículos de revistas, carteles, las modestas formas que se corresponden mejor con su influencia en el seno de las comunidades activas que el pretencioso gesto universal del libro. Sólo este lenguaje rápido y directo revela una eficacia operativa adecuada al momento actual.” Walter Benjamin, *Dirección única*, p. 20.



recónditos de nuestra existencia. Es decir, de manera incisiva y eficaz, en lo aparentemente más cercano e íntimo: en la configuración de los cuerpos y de las subjetividades. Benjamin trabajaba en esta dirección, construyendo incansablemente y hasta el último día de su vida, una forma de contrarrestar la catástrofe de la cual él mismo no pudo escapar.

El trabajo comienza entonces, haciendo un recorrido y un análisis de la noción de imagen en algunos de los filósofos que influyeron a Benjamin o en los cuales se basó para la construcción de este tipo de imágenes, tales como Platón, Bergson, Freud, Leibniz y Spinoza. Comienza por la forma en como Platón y Demócrito se posicionaron en relación a los términos de eido (εἶδω)<sup>2</sup>, eidos (εἶδος)<sup>3</sup>, idea (ιδέα)<sup>4</sup>, eidola (εἰδωλα)<sup>5</sup> eidolon (εἶδωλον)<sup>6</sup> y eikasía (εἰκασία)<sup>7</sup>.

Si bien, para Demócrito pensar en imágenes era posible<sup>8</sup>, en cambio para Platón, no obstante, les otorgaba un lugar fundamental, este sendero implicaba peligros muy puntuales. Uno de estos peligros consiste en la tendencia a confundir el pensar con el fantasear. Es decir, para nuestro filósofo griego era indispensable poder discernir la función

---

<sup>2</sup> Este término tiene como definición: “Ver, mirar, reconocer. Med, ép. Hacerse visible, mostrarse, aparecer, parecer; parecerse, ser igual, parecido. En José María Pabón S. De Urbina, *Diccionario MANUAL GRIEGO. Griego clásico-español*, p.174.

<sup>3</sup> En εἶδος que es el genitivo de εἶδω: “sabedor, entendido, ducho, perfecto. Pensar, sentir, tener sentimientos” Ibid., p. 174.

<sup>4</sup> En cuanto al término ιδέα: “Aspecto, apariencia, forma; forma distintiva, carácter, índole, modo de ser, género, especie, manera, clase; manera, medio, opinión, idea, forma ideal, arquetipo ideal.” Ibid., p. 304.

<sup>5</sup> La definición de εἰδωλα: “Figura, forma; sombra, ídolo, figura de ídolo, imagen, retrato, representación.” Ibid., p. 174. Demócrito consideraba que eran estas figuras las que se desprendían de los objetos y viajaban al ojo.

<sup>6</sup> εἶδωλον: “Vista, visión; aspecto, catadura, figura, forma; hermosura; idea, representación, imagen; clase, especie; manera de ser, índole, naturaleza, disposición.” Ibid., p. 174.

<sup>7</sup> Este término significa conocimiento de imágenes y Platón lo emplea para referirse a la imaginación, la forma inferior de la doxa. Wolfgang Gil Lugo, *La imaginación en la escala del saber*. Versión hipertexto en <http://www.telemaco.ub.es>

<sup>8</sup> “Los dioses no desempeñan un papel fundamental en la teoría de Demócrito, sea en su cosmogonía o en materia de moral. Pero no quiso atacar de frente las concepciones religiosas populares. Nuestra fuente más detallada es de Sexto (Math., 9,19), según el cual, Demócrito hablaba de grandes imágenes (eidola), duraderas, sin ser indestructibles, unas favorables y otras no, que visitan a los hombres y predecirán el porvenir. *Diccionario del saber griego*, Jacques Brunschwig, p. 454.

En la Carta a Heródoto, Epicuro (46<sup>a</sup>-48) dice que los eidola sobrepasan finura y sutileza a los cuerpos sólidos y poseen movilidad y velocidad, de tal forma que no hay nada que los detenga. Se engendran tan rápido como el pensamiento.

y el lugar de las imágenes en el pensamiento, a diferencia de los poetas que hacen uso indistinto de ellas.

Estos últimos, dice Platón, crean imágenes de imágenes, lo cual suele desembocar en un fatal extravío del pensar porque Platón consideraba la fantasía ligada a la doxa, es decir, a la opinión, de la cual se desprenden imágenes (eídon). A diferencia de la idea, la cual se encuentra ligada a la noción de forma pura; ésta última considerada como ser en sí misma. Por eso, la labor filosófica consiste, fundamentalmente en el discernimiento de lo que del ser se encuentra en las cosas. Es decir, de encontrar la idea en las cosas:

-Que hay muchas cosas bellas, muchas buenas y así, con cada multiplicidad decimos que existe y la distinguimos con el lenguaje.

-Lo decimos en efecto.

-También afirmamos que hay algo Bello en sí y Bueno en sí análogamente respecto de todas aquellas cosas que postulábamos como múltiples; a la inversa, a su vez postulamos cada multiplicidad como siendo una unidad, de acuerdo con una Idea única, y denominamos a cada una lo que es.

-Y de aquellas cosas decimos que son vistas pero no pensadas, mientras por su parte, las Ideas son pensadas, pero no vistas.<sup>9</sup>

Benjamin toma de Platón esta forma de entender las ideas en tanto idea(ιδέα), es decir como unidad de la multiplicidad, pero resalta su naturaleza lingüística. Es decir, para Benjamin se trataría de las imágenes como formas puras, como mónadas. Por eso, el método de trabajo del filósofo ha de ser el de la exposición. A diferencia del método científico que pretende atrapar la verdad con un método similar al de la araña que fabrica un tejido y espera pacientemente para atrapar a su presa que viene volando de fuera, y que no tiene nada en común con ella, el filósofo, en cambio, trabaja consigo mismo. Esto es, hacia adentro por decirlo así, con los elementos más cercanos e íntimos. Por ejemplo, el lenguaje o los pequeños detalles de la vida cotidiana o la fragmentación característica de la subjetividad (por eso su interés en el psicoanálisis que desbanca la primacía del yo como unidad).

---

<sup>9</sup> Platón, *La República*, 587 C.

Este aspecto de lo fragmentario<sup>10</sup> llevó a Benjamin, a la constante interrupción de su trabajo y lo obligó a empezar de nuevo una y otra vez.

Esta forma de trabajar, bien podría considerarse como una falla o una carencia, pero el valor de los fragmentos, diría Benjamin, es proporcional al brillo de la exposición:

El valor de los fragmentos es tanto más decisivo cuanto menos se le puede evaluar inmediatamente en relación con la concepción fundamental, y de este valor depende el brillo de la exposición en la misma medida en que el del mosaico depende de la calidad del esmalte. La relación entre la elaboración micrológica y la dimensión del todo gráfico y del intelectual, pone de manifiesto **que el contenido de verdad solo puede ser captado sumergiéndose con la mayor exactitud en los detalles de un contenido objetivo.**<sup>11</sup>

Por eso, el texto sobre el *Trauerspiel* alemán pretende ser una exposición de las ideas y se aleja de la pretensión de dar cuenta del conocimiento, en tanto que éste, según Benjamin, en realidad se aleja de la verdad. La contemplación filosófica a la que se refiere vuelve una y otra vez sobre los objetos e implica al filósofo en su rodeo. De la misma manera que en el amor, el amado solo es bello para el amado. “Lo mismo sucede con la verdad”, dice Benjamin: “no es bella tanto en sí misma como para aquel que la busca”<sup>12</sup>. Esta revelación es la que hace justicia al misterio. La verdad no es intencional y tampoco es fenoménica, sino que se encuentra de lleno en el terreno de las ideas, puesto que cada idea contiene la imagen del mundo, ya que es lo más universal; es decir, es lenguaje. “Es una divinización de las palabras”, dice Benjamin, citando a Güntert Hermann:

---

<sup>10</sup> Un pequeño relato en el texto de “Franz Kafka. *En el décimo aniversario de su muerte*”, cuenta que en un pequeño poblado jasídico, los judíos estaban sentados en una mísera casa. “De pronto alguien planteó la pregunta sobre cuál sería el deseo que cada uno habría formulado si hubiese podido satisfacerlo. Uno quería dinero, el otro un yerno, el tercero un banco de carpintero, y así a lo largo del círculo. Después que todos hubieron hablado, quedaba aún el mendigo en su rincón oscuro. De mala gana y vacilando respondió a la pregunta: ‘Quisiera ser un rey poderoso y reinar en un vasto país y hallarme una noche durmiendo en mi palacio y que desde las fronteras irrumpiese el enemigo y que antes del amanecer los caballeros estuviesen frente a mi castillo y que no hubiera resistencia y que yo, despertado por el terror, sin tiempo siquiera para vestirme, hubiese tenido que irme a la fuga en camisa y que, perseguido por montes y valles, por bosques y colinas, sin dormir ni descansar, hubiera llegado sano y salvo hasta este rincón. Eso querría’. Los otros se miraron desconcertados, ‘Y ¿qué hubieras ganado con ese deseo?’, preguntó uno de ellos. ‘Una camisa’, fue la respuesta.” Citado por Ricardo Forster, *La travesía del abismo. Mal y modernidad en Walter Benjamin*, p. 113. Es el único texto, que he encontrado hasta ahora, donde viene esta pequeña historia, el resto de los textos traducidos al castellano, no contienen este relato. Ilustra puntualmente, la noción de fragmento en Benjamin, pues la camisa es el único objeto que le queda de toda la experiencia que relata. Entonces, no se trata de un fragmento cualquiera, sino un objeto que como fragmento constituye el todo de la experiencia.

<sup>11</sup> Walter Benjamin, *Origen del Trauerspiel alemán*. P. 62. Las negritas son mías.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 65.

En cierto sentido se puede poner en duda si la teoría platónica de las ideas habría sido posible, en el caso de que el sentido de la palabra no le hubiese sugerido al filósofo, que sólo conocía su lengua materna, una divinización del concepto verbal, una divinización de las palabras: si acaso se las juzga desde un punto de vista unilateral, las ideas de Platón no son en lo fundamental más que palabras y conceptos verbales divinizados.<sup>13</sup>

Por lo tanto, para Benjamin, el filósofo ha de reestablecer el carácter simbólico<sup>14</sup> que se ha perdido o profanado de la palabra, lo cual implica un movimiento hacia adentro de contemplación y de auto comprensión, un trabajo de exposición y una renuncia de las aspiraciones descriptivas o comunicativas de las palabras.

Se trata de un trabajo que requiere de una vuelta a los términos filosóficos de la tradición, pues para Benjamin, finalmente, son solo unas cuantas ideas las que se repiten una y otra vez, relacionándose así entre ellas como soles. Es decir, son esencias, dice Benjamin, que no se tocan, pero que generan armonías<sup>15</sup> sonoras. Y, estas armonías, estas sonoridades, son las que constituyen la verdad.

Esta lectura de Platón, le permite a Benjamin tomar las ideas platónicas, sin que éstas pierdan su carácter universal, y sin que conlleven al extravío propio del campo de la poesía:

Dejamos establecido, por tanto, que todos los poetas, comenzando por Homero son imitadores de imágenes de excelencia y de otras cosas que crean, sin tener nunca acceso a la verdad: antes bien como acabamos de decir, el pintor al no estar versado en el arte de la zapatería hará lo que parezca un zapatero a los profanos en dicho arte, que juzgan sólo en base a colores y a figuras.<sup>16</sup>

Así también se me ocurre, podemos decir que el poeta colorea cada una de las artes con palabras y frases, aunque él mismo sólo está versado en el imitar, de modo que a los que juzgan sólo en base a palabras les parece que se expresa muy bien, cuando en el debido metro, ritmo y armonía, habla acerca del arte de la zapatería o acerca del arte del militar o respecto del cualquier otro; tan poderoso es el hechizo que producen estas cosas. Porque si se desnudan las obras del poeta del colorido musical y se les reduce a lo que dicen en sí mismas, creo que sabes el papel que hacen, pues ya lo habrás observado.<sup>17</sup>

Entonces, las ideas platónicas están gestadas fundamentalmente en el campo del lenguaje, y tienen como principal cometido discernir la unidad y nombrar, exponer,

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 70-71.

<sup>14</sup> Si bien, la noción de símbolo fue fuertemente criticada por Benjamin, en este momento, solamente utilizamos el término para resaltar la tarea del filósofo ante la profanación de la palabra.

<sup>15</sup> La escritura de armonía con h es más cercana a la raíz etimológica que remite a juntura o clavija.

<sup>16</sup> Platón, *El Banquete*, (601<sup>a</sup>).

<sup>17</sup> Platón, *El Banquete*, (601<sup>a</sup>).

mostrar, cimbrar el tiempo que se resiste a conformarse con solo comunicar. De la misma manera, que las imágenes dialécticas.

Por otro lado, Benjamin toma también algunos planteamientos de Bergson en cuanto a la memoria. Ésta se encuentra entre la percepción y el pensamiento, así como las imágenes se encuentran entre la representación y la cosa. Imagen y memoria median y se encuentran en relación al tiempo. Pensar, para Bergson, es un acto del cuerpo.

Una imagen dialéctica de Benjamin muestra este punto de manera contundente:

#### **Cuesta abajo**

La palabra conmoción se escuchó hasta el cansancio. Por eso cabe decir algo en su defensa. Lo que diremos no se alejará ni un momento de lo sensorial y se atenderá ante todo a lo siguiente: la conmoción lleva al derrumbe. Quienes después de cada estreno o de cada nueva publicación nos aseguran que están conmovidos, ¿nos querrán decir entonces que algo se ha derrumbado en ellos? No, la frase, que ya existía, sigue existiendo. Cómo podrían permitirse la indispensable pausa que precede al derrumbe. Nadie sintió esa pausa más claramente que Marcel Proust frente a la muerte de su abuela, que le pareció conmovedora, pero en absoluto real, hasta que, a la noche, cuando se saca los zapatos, le vienen las lágrimas ¿por qué? Porque se agachó. Aquí el cuerpo es el que despierta el dolor profundo y también es el que puede despertar el profundo pensamiento. Ambas cosas requieren soledad. Quien alguna vez escaló solo una montaña, llegó agotado a la cima, para volverse luego cuesta abajo con pasos que conmueven todo su cuerpo, sabe que allí el tiempo se le afloja, que se derrumban las paredes divisorias en su interior y que se marcha a través de guijarros del tiempo como en sueño. A veces intenta detenerse y no puede. ¿Quién sabe si son los pensamientos los que lo conmueven o es el camino arduo? Su cuerpo se ha vuelto un caleidoscopio que, a cada paso, le muestra formas cambiantes de la verdad.<sup>18</sup>

La conmoción está en el cuerpo, cimbra los sentidos y conlleva al derrumbe de las certezas que se muestra, no en la palabra en sí misma, no en su significación, sino en la pequeña pausa que la precede. Esta pausa es la aparición del derrumbe en el cuerpo. Además, la imagen dialéctica cierra con la idea de que no existe una identidad fija e inamovible. No existe un yo o un sujeto como unidad. En cambio, enfatiza el carácter cambiante y fragmentario del cuerpo, y es precisamente en estos fragmentos que se muestra la verdad como un relámpago que ilumina la noche, diría Heidegger. La memoria a la que Benjamin hace alusión en esta imagen dialéctica es la memoria involuntaria de Proust, quien precisamente es el protagonista, pero, toma también elementos de la memoria tal y como la plantea Bergson. Es indudable la influencia de Bergson en Benjamin, no solo en lo que a la memoria se refiere, sino también al lugar que le da al tiempo y al movimiento. En

---

<sup>18</sup> Walter Benjamin, *Denkbilder*, p. 140.

el caso de Benjamin se trata del trabajo de la imaginación, así como en Bergson, se trata del trabajo del pensar. Es decir, tiene un carácter material y corporal importantísimo.

La Imagen dialéctica, entonces, contiene todas estas características que la alejan de la noción de imagen como representación y la acercan más a una forma de trabajar con la forma en que Benjamin entendió las ideas platónicas, es decir como unidades lingüísticas. Solo que, además, las imágenes dialécticas tienen un aspecto material y concreto, no sólo en términos del lenguaje y del cuerpo, sino también en términos del objeto.

Para Benjamin, estas imágenes habían de ser objetivas, al mismo tiempo que debían mantener la tensión dialéctica con el polo subjetivo. No obstante, este punto fue de los más discutidos entre Adorno y Benjamin, ambos estaban de acuerdo en que era necesario sostener el carácter objetivo de las imágenes dialécticas. Esto, lo pensaban a partir de la crítica que respectivamente habían realizado a la epistemología kantiana, la cual, según Adorno, otorgaba un lugar privilegiado al sujeto, y que según Benjamin, sostenía un tipo de experiencia reducida y estéril. Ya en su texto *Sobre la percepción* éste último argumentaba que era necesario plantear una filosofía que no se redujera a la concepción “chata” de experiencia kantiana. En todo caso, la crítica versaba sobre la forma de confundir experiencia con conocimiento.

Hay que admitir que tal vez a toda metafísica especulativa anterior a Kant yacía en el fondo una confusión entre dos conceptos de experiencia; pero quizás no precisamente de esa confusión tuvo que sacar Spinoza el interés apremiante de la deducibilidad de la experiencia, mientras que Kant en su tiempo tuvo que rechazarla, justamente a partir de la misma confusión. Es preciso distinguir el concepto de experiencia natural e inmediata del concepto de experiencia del contexto del conocimiento.<sup>19</sup>

Por otro lado, Lukacs y Adorno centraron su crítica a la epistemología de Kant en los planteamientos de sujeto y objeto, además de la imposibilidad del conocimiento de la cosa en sí.

El sentido de las consideraciones que llevé a cabo durante la última clase fue mostrarles qué lejos había sido impulsada ya en Kant la mediación subjetiva de todo conocimiento, por lo tanto, cómo se había progresado de manera radical en la idea de la subjetividad de lo objetivo. Esto tiene su significado pleno en que la distinción de forma y materia, y con ello la distinción de los elementos subjetivos y objetivos, esto es el dualismo, que está muy claramente apuntado en la topografía del pensamiento kantiano, es considerablemente relativizado y considerablemente superado en la dinámica del pensamiento kantiano. Se podría decir que en contra de su propia pretensión o de su propia tesis, en Kant ya está aniquilado el concepto de lo dado mismo. No hay duda de que con ello la *Crítica de la razón*

---

<sup>19</sup> Walter Benjamin, *Sobre la percepción*, p.5.

*pura* se encuentra con algunos problemas muy graves. Ya les he mostrado uno de ellos, a saber, que para la argumentación efectiva de la *Crítica de la razón pura* se prueba que aquello que queda de lo que es independientemente del sujeto, de lo que corresponde al sujeto, sólo es verdaderamente lo perfectamente vacío o insignificante. Por lo tanto, en este punto, la *Crítica de la razón pura* con su distinción propia de cosas en sí y fenómenos no tiene que ser tomada muy en serio, porque las cosas en sí quedan como un bello rasgo; por lo tanto, eso significa que de alguna manera están puestas como recordatorio de que no todo se agota en este conocimiento subjetivo, lo que, sin embargo, no queda sin consecuencias.<sup>20</sup>

Para Lukács, este último escollo tenía que ver con una cuestión social y política donde la incognoscibilidad de la cosa en sí, estaba en relación con la absoluta anulación de las condiciones materiales de la construcción del conocimiento. Es decir, el trabajo del obrero dentro del sistema capitalista. La incognoscibilidad de la cosa en sí era, para Lukács, una ficción sostenida por una clase que se beneficiaba del idealismo derivado de la epistemología kantiana y esto lo resuelve con la introducción de la conciencia social, la cual, fomenta una cierta manera de relación entre sujeto y objeto. Para Lukács, es en el partido donde se gesta esa conciencia. Para Benjamin en cambio, esto no era suficiente, puesto que el aspecto subjetivo de la conciencia quedaba excluido, cuestión que, entre otras, quizá llevó al materialismo histórico a la catástrofe.

Benjamin mantuvo una posición crítica también frente al materialismo histórico, específicamente en cuanto a la noción de progreso, pero también en cuanto a la negación o la erradicación del papel del arte, así como al rechazo de todo elemento teológico en los planteamientos propios del materialismo histórico. De ahí que se acercará al psicoanálisis y al surrealismo, pues fue en ellos donde encontró otros elementos, por ejemplo, la idea de escritura y el trabajo onírico en Freud, ambos puntos nodales en la construcción de las imágenes dialécticas.

El centro de este trabajo lo constituye precisamente este elemento: el elemento onírico. Benjamin en este tema, se nutrió de textos freudianos, junguianos, klagianos y surrealistas, pero formuló su propia noción de lo onírico, ya que no le interesaba el sueño en sí mismo, tanto como el despertar. Lo que Benjamin buscaba era el despertar porque según nuestro filósofo, nos encontramos inmersos en un sueño construido por el sistema capitalista, y ahora neoliberal y la condición misma de éste (del sueño) nos impide darnos cuenta de que en realidad estamos soñando. En este punto, si bien el surrealismo le parecía un movimiento clave en Europa, ya que se desmarcaba de la tradición, al mismo tiempo

---

<sup>20</sup> Theodor W. Adorno, *La crítica de la razón pura*, p. 319.

que exploraba realmente en nuevos terrenos, también ahí había un factor de estancamiento que Benjamin denunció en su texto *El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea*. Lo cierto es que el sueño para Benjamin era también, como para Freud, un texto, pero un texto que alumbraba el camino hacia el despertar colectivo vía la inervación de los cuerpos. Es decir, el desciframiento del sentido del sueño, para Benjamin, no conduce a la revelación del deseo inconsciente como en Freud, sino a la redención. El sueño y las imágenes dialécticas son formas de umbralar, es decir, pasajes, zonas de intersección que delinean una posible puerta, una apertura. Abren la posibilidad al cambio, a la manifestación de lo potencialmente infinito, inyectan movimiento en lo estático, pero también, implican una dosis considerable de terrible incertidumbre. Un ejemplo concreto para Benjamin de este umbral, lo constituye la construcción de los pasajes parisinos.<sup>21</sup>

Un ejemplo concreto para nosotros que habitamos en Latinoamérica es la fuerza que tienen las imágenes en las fiestas de los santos en México. Es por esto que pensamos en Santiago Apóstol como una imagen dialéctica. Santiago es un santo venerado en México, pero con características que sobrepasan por mucho la noción de representación o de símbolo religioso. La noción de sincretismo no alcanza a mostrar todo lo que puede leerse en la fiesta de Santiago y todo lo que la figura del santo permite hacer a la comunidad en términos sociales, políticos y de resistencia.

Así como las emblemáticas construcciones de la capital del mundo (París) empezaron siendo simples espacios vacíos, la imagen de Santiago Apóstol (en tanto representación) fungió para los conquistadores como una estrategia de dominación, pero se ha convertido en algo muy distinto.

---

<sup>21</sup> En *El libro de los pasajes*, citando el libro de Gerstäcker La ciudad sumergida dice lo siguiente: Allí afuera se derramaba la corriente verde y transparente, llenando la calle hasta lo alto de las casas, y los peces más extraños, a menudo casi humanos, nadaban allí de arriba abajo...La calle misma parecía extraída de un antiquísimo libro ilustrado; casas góticas con sus altos tejados apuntados y estrechas ventanas alineadas o en diagonal, las paredes exteriores cubiertas en algunos lugares de conchas y sargazos, en otros limpias, bien conservadas y adornadas con pinturas decorativas y dibujos de conchas...Delante de cada puerta había un árbol de coral, alto y umbroso, mientras que en los muros no escaseaban, al modo como nosotros juntamos vides y rosas en estrechas empalizadas, pólipos de anchos brazos, que crecían hasta más allá de las ventanas, a menudo hasta llegar al gablete de la fachada. .. **Si de los contenidos económicos de la conciencia de un colectivo puede proceder, como afirma Freud respecto de los contenidos sexuales de la conciencia individual, una obra literaria o una concepción fantástica, entonces tendríamos ante los ojos, en esta descripción, una sublimación perfecta de los pasajes, junto con todos los cachivaches comerciales que proliferan en sus escaparates.** Walter Benjamin, *El libro de los pasajes* (R 2,2). Las negritas son mías.



Volviendo al caso de los pasajes parisinos, que también fueron objeto de sucesivas transformaciones, fue el espacio que quedaba entre dos edificios, lo que acabó siendo la cuna de los centros comerciales.

Benjamin, fascinado con el origen y la transformación de estas construcciones, encontró que antes de ser centros comerciales fueron lugares que propiciaban los encuentros sociales, culturales y políticos; espacios urbanos recreativos que albergaban el tiempo del encuentro, la creación y la recreación, y que fueron poco a poco invadidos por el establecimiento del sistema capitalista. Entonces la magia del encuentro social se convirtió en un elemento de oportunidad para el intercambio económico y los pasajes devinieron enormes cementerios culturales. Es decir, el lugar perfecto para exhibir mercancías, generar necesidades, mostrar objetos e intercambiarlos despojándolos de su valor de uso. Con la construcción de estos espacios, se ha llegado a tal grado de cosificación, que la conciencia y el cuerpo también han devenido mercancías. Sin embargo, ahí mismo, en estos pasajes, en estos recovecos urbanos, Benjamin, buscaba crear una puerta de emergencia, a partir de la lectura de las inscripciones en los objetos. Esta singular lectura en y de los objetos funge como una llave para el despertar colectivo de este sueño moderno y capitalista tan fascinante y embriagador que nos mantiene a todos sometidos al mercado.

En el caso de Santiago Apóstol encontramos el movimiento inverso. Es decir, lo que comenzó siendo una estrategia de dominación se ha convertido en un espacio de transgresión y de transformación.

Las imágenes dialécticas se construyen con todos estos elementos y con un ingrediente más, muy importante: la alegoría. Benjamin dedicó muchos años a desarrollar y desenterrar esta figura retórica. La resaltó en sus trabajos sobre Baudelaire, la subrayó en el trabajo sobre el *Trauerspiel* alemán, cuando habla de la alegoría en el Barroco español con Quevedo y Cervantes, y la politizó en las imágenes dialécticas. Si bien lo alegórico se vincula con la melancolía porque introduce el pasado en el presente y porque fomenta un tipo de contemplación hiper consciente muy familiar para la filosofía, Benjamin se caracterizó menos, desde mi punto de vista, por rendirse ante la melancolía, que por hacer de ella ironía. Las imágenes dialécticas en Benjamin tienen este costado mucho más ligero, incluso humorístico, el cual les da la posibilidad de arrancar, gracias a la tensión que generan, una sonrisa al lector, por eso mismo son mucho más energéticas y eficaces. En el

caso de Santiago Apóstol, es precisamente este aspecto festivo, tan alejado de la melancolía que se centra en la pérdida, lo que más me ha llamado la atención de las fiestas del santo patrono. Este aspecto, fue uno de los hallazgos más importantes de este trabajo, sobre todo, porque se fue haciendo cada vez más evidente en la medida en que el trabajo fue cobrando forma.

Así pues, las imágenes dialécticas cumplen una función muy importante en la producción de Benjamin, ya que son la espina dorsal de la construcción en la que trabajó toda su vida para contrarrestar la pauperización de la experiencia y es indispensable para el filósofo de la cultura, para el psicoanalista, el historiador y el artista no desdeñar este hallazgo metodológico que nos podría abrir un camino de resistencia ante la inminente invasión virtual en la que estamos inmersos.

## **Capítulo 1**

### **La imagen en la tradición filosófica**

## 1. La imagen en la tradición filosófica

La tradición filosófica suele vincular imagen y representación<sup>22</sup>, dado que, etimológicamente, esta última, se define como una segunda presentación, en términos de imagen, de aquello que fue accesible a los sentidos (particularmente a la visión). Por lo tanto, esta segunda presentación estaría construida a partir de imágenes, las cuales, se encontrarían desligadas de su correlato material presente en la primera presentación. De ahí que la imaginación en algunos autores, haya sido considerada como fuente de error. Sin embargo, ciertos autores, como Bacon y Descartes, incluso el mismo Kant, han otorgado a la imaginación un papel fundamental en el proceso del conocimiento. Éste último, habría otorgado a la imaginación la función de unificar lo diverso. Es decir, la función de síntesis, la cual es de suma importancia en la teoría kantiana del conocimiento.<sup>23</sup> Benjamin habría tomado esta línea de trabajo para plantear la importancia de la imaginación en tanto imaginación productiva, pero siempre enfatizando el aspecto lingüístico de la imaginación y de la imagen. Es decir, Benjamin, no estaría refiriéndose a ésta última únicamente en el sentido sensorial, y para esto se sirvió de las ideas platónica, las mónadas de Leibniz y la memoria de Bergson. A continuación, haré un recorrido por las ideas en Platón, la mónada

---

<sup>22</sup> “Es usual llamar *imágenes* a las representaciones que tenemos de las cosas. En cierto sentido *imagen* y *representación* tienen el mismo significado”. José Ferrater Mora, Diccionario de filosofía, p. 912. Por otro lado, en representación encontramos lo siguiente: “El término ‘representación’ es usado como vocablo general que puede referirse a diversos tipos de aprehensión de un objeto (intencional). Así se habla de representación para referirse a la fantasía (intelectual o sensible) en el sentido de Aristóteles; a la impresión (directa o indirecta), en el sentido de los estoicos, a presentación (sensible o intelectual, interna o externa) de un objeto intencional, o *representatio* en el sentido de los escolásticos; a la reproducción en la conciencia de percepciones anteriores o combinadas de varios modos, o *phantasma* en el sentido de los escolásticos; a la reproducción en la conciencia de percepciones anteriores combinadas de varios modos, o *phantasma* en el sentido asimismo de los escolásticos; a la imaginación en el sentido de Descartes; a la aprehensión sensible distinta de la conceptual en el sentido de Spinoza; a la percepción en el sentido de Leibniz; a la idea en el sentido de Locke, Hume y algunos ideólogos, a la aprehensión general que puede ser intuitiva, conceptual, o ideal de Kant. José Ferrater Mora, Diccionario de filosofía, p. 565-566.

<sup>23</sup> “La importancia de la imaginación en el sistema crítico se reafirma en La antropología desde el punto de vista pragmático”, dice William Álvarez Ramírez. “En esta obra, la facultad de la imaginación presenta las características y sus funciones en relación con los estados de ánimo, la originalidad y sus tres formas de realización: la plástica, la asociativa y la de afinidad. Al tiempo que es como facultad de recordar o de convertir en presente el pasado, la capacidad de proyectar, o de prever o representar algo o un objeto en el futuro. La imaginación constituye así una actividad tanto fenomenológica trascendental reproductiva según su presentación en la crítica de la razón práctica, en cuanto espontaneidad y síntesis sometida a las leyes empíricas de la asociación, como teleológica trascendental productiva, según el principio subjetivo de conformidad a fin.” Álvarez Ramírez, *Las formas de la imaginación en Kant. Praxis Filosófica* Nueva serie, No. 40, enero-junio 2015: 35 – 62, p. 41.

de Leibniz y la memoria de Bergson para ubicar mejor y más precisamente la construcción de las imágenes dialécticas.

### 1.1 La imagen en la Grecia antigua: Platón y la representación

La etimología del término imagen, en griego eidola (εἰδῶλα) se distingue de idea (ιδέα) y de eidos (εἶδος). Estos dos últimos términos están emparentados etimológicamente, ya que se relacionan con el aoristo ver (idein) y con el perfecto saber (oída) o con la raíz indoeuropea Wid (ver). Significa apariencia visual.

Idea se refiere a una figura como un tipo especial de visibilidad, mientras que eidos se refiere a belleza corporal. Es forma como aspecto, es figura en tanto proporción o medida. Es decir, las dos acepciones remiten a la noción de figura, mientras que eidola remite a imagen, y si bien las formas están en relación con la imagen, no todas las imágenes tienen la naturaleza específica de las formas, ni tampoco todas las imágenes son visibles en sentido perceptual.

Al respecto en el libro sobre las diversas figuras o ideas, Demócrito dice lo siguiente: “Estas razones ponen de manifiesto que en realidad de verdad no sabemos nada de nada; que la opinión es en cada uno afluencia de figuras”.<sup>24</sup> Aquí Demócrito parece aludir a una forma de pensamiento en imágenes,<sup>25</sup> que sin embargo se encontraría más cercana a la doxa que a la verdad. Es decir, idea como doxa. Pero, idea se relaciona con eidos, con ver y con saber, y aunque algunos comentaristas como Bernabé Pajares<sup>26</sup> lo entienden como apariencia visual, creemos que la visión no se relaciona con la percepción. El uso de este término en el pensamiento griego es muy antiguo y tiene muchas acepciones, entre las cuales, también encontramos eidos como teoeidos «que parece un dios», cuyo derivado es imagen, eidolon al cual, según el mismo autor se le agrega un carácter de

---

<sup>24</sup> *Los presocráticos*. Trad. Juan García Bacca, p. 352.

<sup>25</sup> En su libro *Esculpir el tiempo*, Tarkovski, reflexiona sobre la manera en que se producen, o se crean las imágenes en el cine y distingue el “pensamiento en imágenes” de la producción propiamente de imágenes en el cine. Para este director ruso, lo importante es la forma cómo el director se relaciona con las imágenes. Dice lo siguiente: “La verdadera imagen artística está basada siempre en una relación orgánica entre la idea y la forma”. UNAM. 2009, P. 32.

<sup>26</sup> Bernabé Pajares, *ειδής en Los filósofos presocráticos*.

irrealidad: fantasma, imagen de una sombra, imágenes reflejadas en un espejo.<sup>27</sup> Y, por último, el término de eikasía que viene de eikón del cual se deriva ícono, y que han traducido también como imagen o como conjetura. Veremos cuáles son las diferencias entre estos términos.

“Fantasmas”, dice Demócrito, “se acercan a los hombres: unos causan bienes; otros causadores de males; por lo cual, hay que pedir que le toquen a uno los fantasmas de buena ventura.”<sup>28</sup> Además, el traductor agrega una extensa nota en la cual expone que eídola remite a ideillas, figuras visuales disminuidas- en vida, en poder, en visibilidad- de las ideas reales, de las apariciones firmes y definidas de la vida corriente.

García Bacca señala que “para un visual nato, como el heleno, el otro mundo se caracterizaba sobre todo y precisamente porque sus cosas, personas o no, no resultaban visibles habitualmente, cual las de este mundo. Son cosas oscuras, sombras o espectros; y tal vez lo que les quede a las cosas de este mundo al pasar al otro, sea lo que de la luz oscura posea su cuerpo, su “fantasma” de cosas sólidas, visibles a la luz del sol, pasan a ser reducidas, no a huesos, sino a material oscuro, sombras reales”.<sup>29</sup>

La gran diferencia estriba, según Bernabé, en que eídos se refiere a formas visibles de objetos reales, en cambio idea no se refiere a ninguna cuestión exterior, sino a un tipo de forma que no puede verse, tan sólo *imaginarse*. Aquí claramente idea tiene una relación estrecha con la imaginación, se trata de una forma de la imaginación en relación con la unidad de la idea. Este problema, aparentemente sólo de carácter semántico, constituye uno de los problemas centrales de este trabajo. Es decir, las distintas maneras en que se puede pensar la imagen. En este caso, la importancia está puesta en una imagen que se percibe digamos “desde adentro”. Estos son algunos de los problemas con los que nos encontramos al incluir la imagen en la tradición filosófica. Todo esto con el fin de poder entender la propuesta de las imágenes dialécticas, así como, las diferentes formas de imágenes dialécticas en Walter Benjamin. Volveremos sobre esta cuestión más adelante.

Otro factor importante a considerar en relación a la problemática de la imagen en la tradición filosófica, son las formas de lectoescritura de una sociedad, puesto que éstas les

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>28</sup> Juan David García Bacca, *Los presocráticos*, p.388.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 378.

otorgan diferentes lugares a las imágenes. Nunca las excluyen, al contrario, son parte importante de la relación entre lectura y escritura. En el caso de la Grecia antigua, es posible encontrar una fuerte crítica, por ejemplo, en Platón, al uso de cierto tipo de oralidad relacionada con las formas mnemotécnicas de la época. Nos referimos a la poesía homérica como una forma importante de transmisión y de memoria colectiva de carácter auditivo, que según Havelock, Platón habría querido trascender. En este caso, se puede interpretar, que de lo que se trataba en Platón, era de combatir la tendencia que la mitología, en ocasiones fomentaba, a trabajar con base en imágenes. Sin embargo, Platón, no crítica frontalmente la mitología, todo lo contrario, la incluye en su escritura. Lo que Platón crítica es la forma en cómo los poetas hacen imágenes de las imágenes, extraviando así el rumbo del pensamiento. Es decir, crítica una forma específica de las imágenes, lo cual no quiere decir que considere que sea necesario prescindir de ellas.

Reale <sup>30</sup>argumenta que Havelock se equivocó al establecer que Platón estaría a favor de una eliminación de la mitología y de la oralidad, puesto que, para Reale, la filosofía platónica no se puede reducir a sus escritos. La escritura para Platón es una forma de inmovilizar al pensamiento porque impide el uso de la memoria, y porque tampoco existe texto alguno que pueda defenderse por sí solo, a diferencia de una discusión o de un diálogo donde los interlocutores están ahí y defienden sus argumentos.<sup>31</sup> Esto nos conduce a pensar que los escritos platónicos no contienen en su totalidad la filosofía platónica, y esto permite que nosotros, en tanto lectores contemporáneos, podamos plantearnos aquellos problemas que no están explícitamente presentes en sus textos, como por ejemplo, el problema de la historia o el problema de la imaginación. Y también, nos permite apreciar que la escritura, es decir, este tipo de escritura como desarrollo de un problema o de una serie de ideas y argumentos plasmados en un papel, tiene sus bemoles y no representa, necesariamente, una superación de la oralidad, entendiendo por oralidad el ejercicio dialéctico que planteaba Platón.

“Por un lado”, dice Reale, “él (Platón) demostró la necesidad de abandonar la cultura oral poético-mimética; por el otro, defendió la oralidad, poniéndola

---

<sup>30</sup> Giovanni Reale, *Platón*.

<sup>31</sup> Walter Ong, al estudiar la escritura, no deja de señalar su relación intrínseca con la oralidad. Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*.

axiológicamente por encima de la escritura y afirmando incluso la tesis de que el filósofo debe reservar para la oralidad las cosas que para él son de mayor valor.”<sup>32</sup>

Aun así, la escritura en Platón juega un papel fundamental, puesto que fue el primero de los filósofos griegos que desarrolló un complejo, y, por otro lado, bello estilo de escritura, pero siempre en estrecha relación con su qué hacer cotidiano como filósofo, es decir, con la práctica de la dialéctica.

Ante todo, imagen, metáfora, alegoría y mito laten en la médula del pensamiento platónico, ya sea como recursos metódicos o como rasgos de su estilo, pero más aún como auténtica expresión de su pensamiento. Porque imagen, metáfora, alegoría y mito forman parte esencial del discurso filosófico y literario de Platón”.<sup>33</sup> Por eso, la escritura para Platón es el verdadero arte de la dialéctica. Dice Giovanni Reale al respecto: “Platón demuestra que el verdadero arte de la escritura puede basarse solamente en el arte dialéctico, y, por tanto, en la filosofía, y que, por consiguiente, solo el que es filósofo puede ser un verdadero escritor<sup>34</sup>.”

La cuestión estriba en la naturaleza de la escritura para Platón, la cual, se encuentra en estrecha relación con la oralidad. Es decir, para Platón no hay forma de separar la una de la otra<sup>35</sup>, y, si bien ciertamente crítica un cierto tipo de oralidad, se está refiriendo a la oralidad como mnemotécnica, cuyo principal motor es la mimesis (μίμησις), más no, a la oralidad dialéctica como una forma de relación con la verdad. Estas claves son muy importantes para el lector contemporáneo que se acerca a esta escritura.

Si bien, Havelock contextualiza los escritos platónicos otorgándole a la escritura, una supremacía sobre la oralidad, estaríamos de acuerdo con Reale al considerar que

---

<sup>32</sup> Giovanni Reale, *Op. Cit.*, p. 35.

<sup>33</sup> Wolfgang Gil Lugo, *Platón: La imaginación en la escala del saber*, p. 2

<sup>34</sup> *Ibid.*, p.96.

<sup>35</sup> Muy parecido a cómo el psicoanálisis piensa la escritura, puesto que se escribe mientras se habla. Al respecto, Jean Allouch escribe un texto titulado *Hablar es escribir* donde retoma el problema de la escritura en Lacan. Retoma del seminario del Síntoma la siguiente enunciación de Lacan: “Es por intermedio de la escritura que la palabra se descompone imponiéndose como tal, a saber, en una deformación en la que queda ambiguo saber si es de liberarse el parásito palabrero del hablaba recién que se trata o al contrario, de algo que se deja invadir por las propiedades de orden esencialmente fonémicas de la palabra, por la polifonía de la palabra”. Jacques Lacan, Seminario El síntoma. Trad. Rodríguez Ponte. Sesión del 17 de febrero 1976. Señala que en los 50’s Lacan consideraba que la escritura contenía y liberaba, mientras que, en los años posteriores, se transformó en parasitaria. Allouch dice en este texto “Si la escritura posee este efecto bivalente (y no digo ambivalente) sobre la palabra, si ella impone al descomponer la palabra, tanto al intensificar el carácter impuesto de la palabra, culpando a sus ‘propiedades fonémicas’, su ‘polifonía’, tanto por el contrario al liberarla de su carácter parasitario, la escritura no puede llevarse a cabo y ser objeto de un análisis salvo que reconozcamos que la palabra es en sí misma portadora de escritura, fabricada en parte por ella. El escribir juega su parte en el decir, in-forma el decir, incluso en las sociedades llamadas sin escritura.” Jean Allouch, *Hablar es ya escribir*, Traducción Verónica Martínez,



Havelock se equivoca cuando interpreta esta superación como superación de la oralidad por parte de la escritura, como si en Platón la escritura fuera superior a la oralidad y como si Platón pretendiera superar la mitología por medio del desarrollo del logos, cuando, en realidad, Platón otorga un lugar muy importante en su filosofía, tanto al mito como a la oralidad.

Tomando esto en cuenta, consideramos que Platón otorgaba función y fuerza a las imágenes en la escritura, aunque sin duda también consideraba que había que trazar un camino para superar un cierto tipo de imágenes, puesto que quedaban supeditadas a un segundo plano, como representación del discurso. Por eso, en Platón, el término *fantasmata* es utilizado para describir las imágenes como producto de la actividad mental llamada fantasía, la cual tiene su origen en las representaciones.

El término se relaciona con el verbo *fainestai* (hacer aparecer) en oposición al conocimiento del ser. Es decir, en Platón la fantasía queda ligada a la doxa, a la opinión, de la cual se desprenden imágenes en tanto eídola, a diferencia de las ideas (eídos). En el *Sofista*, considera que cuando la opinión cuando “no se presenta espontáneamente sino por la mediación de la sensación, tal afecto ¿puede recibir otro nombre que no sea el de la imaginación?”<sup>36</sup> En este texto, la imaginación se encuentra entre el pensamiento y el sentimiento y no posee la evidencia de la sensación directa, ni la coherencia del razonamiento lógico propio del pensamiento.

En *El Crátilo*, diálogo que trata el problema de la naturaleza de los nombres y de su relación con las cosas, Platón vincula la pintura y los nombres como dos géneros distintos de imitación y considera que los nombres construyen imágenes. “¿Es que nos hemos acordado muchas veces que los nombres bien puestos son parecidos a los seres de los que son nombres y que son imagen de las cosas?”<sup>37</sup>

En *El Filébo*, en cambio, Platón desarrolla el tema en función de la lectura y de la escritura. Sócrates despliega la analogía del alma con un libro que contiene escritura e imágenes, ambas, productos de un escribano y de un artesano que escriben y dibujan

---

<sup>36</sup> Platón, *El sofista*, 263 d

<sup>37</sup> Platón, *El Crátilo*, 439<sup>a</sup>.

respectivamente. El escribano escribe con sensaciones y recuerdos y el artesano dibuja con imágenes.

Hay otro artesano en nuestras almas: un pintor que después del escribano traza en las almas las imágenes de lo dicho. Éste opera tras separar de la visión de alguna otra sensación lo entonces opinado y dicho, ve de algún modo, en sí mismo las imágenes de lo operado o lo dicho.<sup>38</sup>

Por otro lado, en *La República*<sup>39</sup> hace una diferencia entre mimesis *eikastiqué* y mimesis *fantastiqué*, de tal manera que un *phantasmata* o un *eidos* que se configure de *mimesis fantastiqué*, no podrá jamás remitir a una idea innata.

Entonces, es posible leer en Platón distintas formas de entender la imagen. En *El Crátilo*, se trata de mimesis de las cosas en los nombres (resuena el carácter fonético del significante)<sup>40</sup>. Mientras que en *El Filébo* se trata de la imagen como representación y en *La república*, de la imagen en las ideas, pero como posibilidad de imaginación.

Por otro lado, el termino *ιδέα*, según Giovanni Reale, en Platón es un término cuya transliteración ha sido idea, pero que significa más precisamente forma. Forma en griego es *εἶδος* y de ahí que Reale concluya que estos dos términos son sinónimos, pero que, en este movimiento entre lenguas, quedó opacada la cuestión de la forma en el sentido no material a la que se refería Platón. Idea en Platón, entonces, no es una representación mental o un concepto, sino una forma inteligible, una forma pura. Las ideas platónicas, son seres en sí mismas y la búsqueda del filósofo, según Platón, es la de poder desarrollar esta visión que permita captar lo que del ser tienen las cosas.

El ser de las cosas, como veremos, consiste en la idea o forma inteligible, paradigma o modelo eterno, y en esto consiste la verdad. Las cosas físicas, tanto las naturales como las producidas por las artes de los hombres, son reproducciones físicas, es decir, “imágenes” ontológicas, y, por tanto “imitaciones” de las ideas o formas inteligibles.<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> Platón, *El Filébo*, 39b.

<sup>39</sup> Platón, *La república*, X.

<sup>40</sup> Sorprende que Lacan en su seminario RSI, dictado en el 75, haga una lectura de las ideas en Platón que las coloca como lo que permite que las palabras se adhieran a las cosas o viceversa: “Lo inaudito, es que desde hace mucho tiempo había un tal Platón que se había dado cuenta de que ahí hacía falta un tercero, el tercer término de la idea, del *εἶδος*, que a pesar de todo es muy buen término para traducir lo que yo llamo lo imaginario ¿Qué quiere decir una imagen? Él ha visto muy bien que sin el *εἶδος* no había ninguna posibilidad de que los nombres se peguen a las cosas”. Jacques Lacan, *Seminario RSI*, sesión del 11 de marzo del 75.

<sup>41</sup> Giovanni Reale, *Platón*. p. 64.

En el mundo griego antiguo es posible encontrar en las diferentes formas de nombrar imagen, diferencias que son fundamentales. En Platón la noción de idea (ιδέα) viene de eídos (ειδής), pero adquiere una fuerza muy particular porque se refiere a las formas puras, no tanto como representaciones mentales o las formas bellas, sino a las formas inteligibles, donde se puede apreciar la unidad de lo múltiple, mientras que eídolon (εἶδωλον) remite a representaciones como reflejos. Es decir, de eídos (ειδής) se desprenden los dos términos idea (ιδέα) y eídolon (εἶδωλον), pero el primero tiene un carácter de unidad, mientras que el segundo tiene un carácter de mimesis. En cambio, eikasía (εἰκασία) que algunos traducen también como imagen tiene una relación muy cercana con imaginación y también incluye la noción de pensamiento. Eikasía (εἰκασία) como un estado de ánimo en el cual las imágenes son tenidas como cosas verdaderas. De hecho, el término *eikazen* quiere decir hacer algo con la semejanza. Según Gil Lugo, para poder entender la importancia de este término en Platón es necesario remitirse a la alegoría de la línea en la República, en donde Platón distingue cuatro distintos niveles de pensamiento. El primer nivel es el que corresponde a los reflejos-*eikasía* estrechamente ligado a la imaginación. El segundo nivel, en donde se pueden apreciar los objetos físicos, corresponde al nivel de creencia-*pístis*. El tercer nivel, a la intelección o pensamiento propiamente-*dianoia* y el último nivel, a la inteligencia superior- ideas- *noésis*.

La línea, la ubica Platón, entre el segundo y el tercer nivel para dividir el mundo sensible del mundo inteligible, de tal manera que la diferencia entre *eikasía* y *pístis* corresponde a la diferencia entre *dianoia* y *noésis*.

En este esquema, si bien *eikasía* se encuentra en el nivel más primario, no por eso es menos fundamental, puesto que constituye la forma de acceder a los objetos, aunque sea de forma especular. La *eikasía* entonces, se encuentra en relación directa con los objetos a diferencia de *fantasmata*, y se puede pensar como imaginación. De hecho, también es posible encontrar evidencia de imaginación a otros niveles, como por ejemplo en términos matemáticos, de ahí que algunos hayan elegido traducir *eikasía* como conjetura.

De esta manera, tenemos algunos elementos importantes que nos permitirán discernir mejor nuestro problema. *Idea* en griego alude al ver, pero no en el sentido perceptual, sino cognitivo, en estrecha relación con la imaginación. Platón se encuentra inmerso en el problema de la lectoescritura, en tanto que le preocupa el método filosófico que permita el acto del pensar en tanto discernimiento de las formas puras, es decir las ideas. Por eso, explora la posibilidad de otro tipo de imágenes que no estén supeditadas a la representación del discurso. Este tipo de imágenes las podemos encontrar en la diferencia semántica entre *fantasmata* y *eikasía*. Ésta última mucho más cercana a los objetos y mucho más cercana a la idea que encontramos por ejemplo en Tarkovski cuando habla de una relación orgánica entre idea y forma. En todo caso, Platón, como Benjamin, considera y trabaja cierto tipo de imágenes que no obturan o extravían el trabajo de pensamiento.

## 1.2 El Platón de Benjamin

La lectura que Benjamin hace de Platón, circunscribe las ideas a las formas, pero formas materiales, es decir, formas concretas del lenguaje. Por eso hace énfasis en la exposición<sup>42</sup>. Así *El origen del Trauerspiel alemán* comienza con la siguiente frase: “Lo propio de la escritura filosófica, es estar en cada giro, nuevamente ante la cuestión de la exposición.”<sup>43</sup> Esta exposición es ante sí mismo y ante los otros. Es una forma de contemplación que permite volver a los objetos y exponer(se), a modo de demostraciones matemáticas. Por eso, la exposición es una forma de trabajo, es decir es una forma de exponerse a sí mismo, ante los demás y en una determinada época. Una forma que es continua y que vuelve sobre sí misma y que se caracteriza por detenerse en los detalles. Dice Benjamin: “el contenido de la verdad solo puede ser captado sumergiéndose con la mayor exactitud en los detalles de un contenido

---

<sup>42</sup> Al respecto Adorno, en su texto *Sobre Walter Benjamin*, dice lo siguiente: “Imagen y aforismo como forma de exposición: Desde allí podría también pensarse a Benjamin como romántico o como lector de Nietzsche y del Vienes Karl Krauss, escritor cuyo pensamiento tampoco pudo prescindir del aforismo”, p. 31.

<sup>43</sup> Walter Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*, p. 61.

objetivo”<sup>44</sup>. Esto quiere decir que detenerse en los detalles de un contenido objetivo es una forma específica de encontrar la relación directa con la verdad.<sup>45</sup>

En el trabajo sobre el *Trauerspiel* alemán, Benjamin expone la relación de las ideas con la verdad y con la belleza. Es así, que considera, que la pregunta más importante del Banquete de Platón es precisamente ¿puede la verdad hacer justicia a lo bello? Pero, lo bello como manifestación de aquel que busca la belleza, porque la verdad solo es bella para aquel que la busca, así como el amado solo es bello para el amante, y la verdad es el contenido de la bello en la medida en que se devela. Es decir, cuando el velo, el símil, alcanza su máxima iluminación al entrar en contacto con las ideas.

Y, es precisamente, a través de la iluminación, que da cuenta de la relación entre verdad y belleza. Así mismo, la visión platónica se refiere a la visión en tanto aprehensión de la unidad de lo múltiple. Benjamin toma esta manera de plantear las ideas, que tiene como característica principal ser Uno, un Uno metafísico y no geométrico.

Ya algunos lectores de Platón, como Alejandro de Afrodisia, pensaban que la realidad ulterior de las ideas eran los números: “Las ideas son principios de las demás cosas, mientras que los principios de las ideas que son números, son los principios de los números; y los principios de los números, decía, son la unidad y la dualidad”<sup>46</sup>.

En Platón el número geométrico se puede entender como proporción y fundamento de las cosas, así como en relación con las ideas, ya que tiene las mismas características que éstas: es inmutable, es unidad absoluta y al mismo tiempo es múltiple como las cosas mismas. De tal manera, que es posible pensar que los números pueden ser los mediadores entre el mundo sensible y el mundo inteligible. Por eso, para Platón era tan importante el estudio de la geometría. De esta manera, se entiende mejor por qué los números y los conceptos, cuya relación con las ideas platónicas es estrecha, han sido la materia prima de la filosofía durante tantos años. Se trata de la primacía de lo unidad que apunta a lo Uno. Sin embargo, según Reale, Platón no habría planteado la unidad de las ideas como principio

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>45</sup> Dice Adorno: “Ésta (la verdad) no es para Benjamin, como tampoco para Hegel, la adecuación del pensamiento a la cosa. Se trata de una constelación de ideas, que puede habersele pasado por la cabeza, formas junto al nombre divino, y estas ideas cristalizan en cada caso más en el detalle que en su campo de acción.” *Op. Cit.*, p. 39.

<sup>46</sup> Giovanni Reale, *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta*, p. 187.

absoluto, sino lo Uno siempre en función de la Díada. Díada como dualidad de grande y pequeño, díada de infinita grandeza e infinita pequeñez, del más y del menos, es decir, desigualdad estructural. Desde esta perspectiva, la lectura monista de Platón se ve cuestionada, puesto que se trata más bien de una bipolaridad desde el principio, que encontramos ya en la Teogonía de Hesíodo, por ejemplo. Este punto, también es retomado por Benjamin, dado que enfatiza el carácter dialéctico de las ideas. Cada idea, entonces, es unidad absoluta, al mismo tiempo que hay muchas ideas, muchos unos, lo cual abre una nueva problemática sobre si existe algo que trasciende a estas ideas. Para Benjamin, las ideas serían monadas y éstas tendrían un carácter lingüístico y la labor del filósofo se encontraría a medio camino, entre la labor del científico y la labor del artista.

Si la tarea del filósofo consiste en ejercitarse en el esbozo descriptivo del mundo de las ideas, de manera tal que el mundo empírico espontáneamente ingrese y se disuelva en aquel, el filósofo obtiene la encumbrada posición intermedia entre el investigador y el artista.<sup>47</sup>

Una mónada es la totalidad y al mismo tiempo se representa a sí misma en su singularidad. Es totalidad y especificidad concreta, de tal manera que en la mónada también se puede vislumbrar el carácter dialéctico, tan importante para Benjamin.

Benjamin consideraba que el método del filósofo que podría desestabilizar esta manera de obturar lo nuevo, lo verdaderamente creativo y transformador era la exposición de las ideas porque se trataba de una forma de trabajo que se basaba en la contemplación y el rodeo, una forma de trabajo interrumpida, intercalada de espacios para la inhalación y la contemplación. De esta manera, se empieza siempre de nuevo y se compone de lo individual y de lo disperso, al mismo tiempo que se trata siempre de la unidad. La exposición como una forma de prosa es acompañada de la voz y de los gestos. Se trata de una forma de decodificación histórica y de una exposición de las ideas. La exposición de la que habla Benjamin, a partir de su lectura de Platón es una forma revolucionaria de hacer filosofía.

Esta exposición no se contrapone con un trabajo histórico. En Platón, ya encontramos también ese problema. Giovanni Reale señala que “El primer estudioso que puso sobre la mesa el problema de la historia en Platón fue W. Jaeger, que lo expresó de la siguiente manera: ‘La relación de Platón con la historia, éste es el

---

<sup>47</sup> Walter Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*, p. 66.

problema decisivo por paradójal que pueda sonar<sup>48</sup>. Y, Benjamin también se había planteado ese problema.

Según Reale, el argumento que generalmente permite descartar toda relación o interés de Platón por la historia es que, dado que, la historia es el perpetuo devenir, no hay nada del orden de lo inteligible en juego. Se trataría de un discurso meramente conjetural y nada racional. Sin embargo, aquello que aparentemente es siempre diferente, en realidad es también la manifestación de lo mismo. La historia del hombre corresponde con la historia del cosmos, y los mitos y las tradiciones tendrían la cualidad de poder expresar esta correspondencia. La historia entonces, para Platón, es la expresión del ser en el devenir y no es lineal, ni progresiva, sino cíclica. Por eso mismo, el problema de la historia, será también uno de los problemas nodales en el trabajo de nuestro filósofo alemán, quien consideraba indispensable plantear otras maneras de pensar la historia que no fuesen lineales ni ascendentes.

En efecto, en Benjamin la mónada o idea es totalidad histórica que expresa la historicidad de las cosas, la historia particular de un contenido concreto. Por ejemplo, los pasajes expresan la totalidad del desarrollo capitalista, pero centrado en una construcción específica de la época. Así mismo, podríamos considerar la figura de Santiago Apóstol, la cual elaboremos a modo de imagen dialéctica más adelante, como una forma de expresar la historicidad de dicha figura, así como la totalidad histórica del cristianismo.

Si bien, Benjamin no resolvió el problema de la historicidad acudiendo a la circularidad y el eterno retorno, sí planteará una manera dialéctica de pensar la historia donde la consideración del pasado en el presente y en el futuro es fundamental. Si pensamos la historia como devenir, sin relación alguna con las ideas en el sentido platónico, nos sumergimos en un idealismo que desdeña el mundo y la materia, pero si consideramos solamente el devenir, nos quedamos a nivel de lo conjetural. Este problema atañe también a la relación entre mito y logos o entre imagen y concepto.

Benjamin consideraba que podría haber una manera distinta de leer y escribir historia. Una manera que diera cuenta de los intersticios, de las grietas, de los pasajes

---

<sup>48</sup> Giovanni Reale. *Op. cit.*, p. 317.

y de los umbrales donde se asoma el Mesías, es decir un tiempo distinto que crea nuevos espacios y esto solo es posible en el seno mismo del lenguaje. Una forma de iluminación profana que capte la existencia de algo que hasta entonces no había sido posible ver y esto solo se puede hacer en el seno mismo del lenguaje. El trabajo en el lenguaje es un arduo trabajo de desestabilización del sentido, puesto que la modernidad y la historia en el sentido progresista, objetivo y lineal, ha hecho del significado un amo. Un amo que normativiza, cosifica, aliena, homogeneiza, pues al final sólo le importan los resultados cuantificables y medibles. Por eso, el estilo de escritura en Benjamin se caracteriza por ser crípticos y enigmáticos porque están hechos para apelar a la contemplación de los detalles en la escritura misma.

Havelock, por ejemplo, consideraba que no era posible entender a Platón si lo descontextualizábamos de su momento histórico. Consideraba que Platón había sido un revolucionario de su época, dado que, supo tomar de los elementos escriturísticos que recién estaban siendo introducidos en ese entonces, para desarrollar la importancia del concepto. Se trata de una manera diferente de pensar, diferente de la razón poética que predominaba. Esta manera de pensar, inaugurada por Platón, enfatizaba la construcción del concepto, mientras que se alejaba de la construcción mimética de los poetas. Éstos, en tanto intérpretes, sólo repetían y recitaban. Y, si bien, la labor, a nivel de método mnemotécnico, era admirable, la posibilidad de pensar era casi nula. Es decir, en Platón hay una búsqueda de las ideas en relación con el mundo concreto y en ese entonces, la revolución estaba siendo gestada desde el triunfo de la escritura.

La escritura fue también para Benjamin muy importante, pero a diferencia de Platón, Benjamin la piensa con la imagen. Es decir, piensa la escritura como una forma de mimesis, una mimesis como escritura jeroglífica.

Así como, en general, la investigación no puede limitarse a la palabra hablada. Tal semejanza tiene además relación con la palabra escrita. Y resulta sintomático que la palabra escrita esclarece-en muchos casos quizás en forma más manifiesta que la hablada-, mediante la relación de su forma escrita con el objeto significado, la naturaleza de la semejanza inmaterial. En resumen, la semejanza inmaterial fundamenta las tensiones no sólo entre lo dicho y lo entendido, sino también entre lo escrito y lo entendido y también entre lo dicho y lo escrito... La escritura se ha convertido, así junto con la lengua, en un archivo de semejanzas no sensibles, de correspondencias inmatrimales.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Walter Benjamin, *Sobre la facultad mimética, Ensayos escogidos*, p. 166.



### En palabras de Adorno:

En aquel poema del “Séptimo sello”, en el que George expresa su gratitud a Francia, se alaba a Mallarmé como “sangrante por su imagen mental”. La expresión imagen mental, un holandésismo, sustituye la palabra “idea”. Desgastada por el uso; se juega como una forma de entender a Platón opuesta al neokantismo, según la cual la idea no es una mera representación, sino un ser en sí, contemplable incluso, aunque sólo espiritualmente. La expresión “imagen mental” resultaba atacada incisivamente en la recensión de George que escribió Borchardt, y ha tenido poca fortuna en alemán. Pero, como los libros, también las palabras de las que están compuestos tienen su destino. Mientras la germanización de la idea fue imponente frente a la tradición del lenguaje, el impulso al que acudía la nueva expresión siguió teniendo efectos. *Dirección única* de Benjamin, aparecida en 1928, no es, como pudiera pensarse, en un fugaz vistazo, un libro de aforismos, sino una colección de imágenes mentales... las imágenes mentales de Benjamin son tan platónicas como el platonismo de que se ha hablado en Marcel Proust, con cuya obra Benjamin tuvo contacto que fue más allá de mero traductor. Los textos de *Dirección única* no son imágenes como los mitos platónicos de la cueva o el carro. Son más bien jeroglíficos garabateados que evocaciones alegóricas de lo que no se puede decir con palabras. No pretenden tanto ofrecer apoyo al pensamiento conceptual como llamar la atención por su forma enigmática y poner en movimiento al pensamiento conceptual que en su expresión tradicional y conceptual parece rígido, convencional y envejecido<sup>50</sup>.

La lectura y la escritura son en Benjamin formas de mimesis, en tanto corporalización del lenguaje, y el trabajo del filósofo apunta a desmontar lo semiótico para así, acceder a lo mimético. De ahí el interés de Benjamin por los jeroglíficos, por los sueños y por la arquitectura. Todos estos, componentes de la imagen dialéctica, puesto que para Benjamin, la lectoescritura es una forma de nombrar. Es decir, es un ejercicio mucho más amplio, que no se remite solamente a los libros y al papel, puesto que se leen los objetos, la naturaleza, los edificios, los movimientos, los gestos y las arrugas.

Leer lo que nunca ha sido escrito. Tal lectura es la más antigua: anterior a toda lengua-la lectura de las vísceras, de las estrellas o de las danzas. Más tarde se constituyeron anillos entremedios de una nueva lectura, runas y jeroglíficos. Es lógico suponer, que fueron estas las fases, a través de las cuales aquella facultad mimética que había sido fundamento de la praxis oculta, hizo su ingreso en la escritura y en la lengua. De tal suerte, la lengua sería el estadio supremo del comportamiento mimético y el más perfecto archivo de semejanzas inmateriales: un medio al cual emigraron sin residuos las más antiguas fuerzas de producción y recepción mimética, hasta acabar con las de la magia.<sup>51</sup>

Podemos decir que la alteridad se realiza en la mimesis; mimesis como un espacio de transformación y de resistencia. Mimesis como una manera de

---

<sup>50</sup> Theodor Adorno, *Sobre Walter Benjamin*, p. 28.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 166-167.

contrarrestar la fantasmagoría propia de la modernidad. Mímesis en Benjamin, al igual que en Platón, es una forma de lecto escritura revolucionaria.

### 1.3 Bergson y la imagen: el movimiento

Bergson desarrolló una crítica al materialismo y al idealismo con el fin de construir un camino medio, sin dejar de considerar los aciertos de ambas perspectivas.

El objeto de nuestro primer capítulo es mostrar que el idealismo y el realismo son dos tesis igualmente excesivas, que es falso reducir la materia a la representación que tenemos de ella, falso hacer de ella una cosa que produciría en nosotros una representación, pero que sería de otra naturaleza que éstas.<sup>52</sup>

Bergson, al igual que Platón y que Freud,<sup>53</sup> le dio a la memoria un lugar privilegiado. Su trabajo se centró en la frontera entre percepción y recuerdo. Consideró a la imagen como la base de la percepción y del pensamiento. Para Bergson, la materia es un agregado de imágenes, y el cuerpo es la imagen nuclear que permite la reproducción del resto de las imágenes. La imagen, en Bergson, es mucho más que sólo representación, pero mucho menos que la cosa desde el punto de vista realista.

Por imagen nos referimos a una cierta existencia que es más de lo que el idealista llama una representación, pero menos de lo que el realismo exige una cosa. Una existencia situada a medio camino entre la 'cosa' y la 'representación'.<sup>54</sup>

Esta se encuentra entre la representación y la cosa y la memoria es entonces fundamental, puesto que se encuentra entre percepción y pensamiento. Pensar, es un acto del cuerpo que requiere de cierto discernimiento entre un recuerdo y una percepción y que tiene como eje el tiempo.

Todo pasa como si, en este conjunto de imágenes que llamo universo, nada realmente nuevo se pudiera producir más que por la intermediación de ciertas imágenes particulares, cuyo tipo me es suministrado por mi cuerpo.<sup>55</sup>

---

<sup>52</sup> Henri Bergson, *Materia y memoria*, p. 24-25.

<sup>53</sup> A diferencia de Bergson, quien se dedicó a plantear esta diferencia en el campo de la conciencia, pensamiento y materia, Freud se avocó al terreno del inconsciente y sobre todo al terreno de los sueños. Las formulaciones freudianas, siempre tuvieron como eje central la dimensión inconsciente, ya sea como representaciones mentales a nivel de fantasía, por ejemplo. Ya sea en los sueños o incluso en la alucinación, pero siempre como formas de escritura inconsciente.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>55</sup> *Op. Cit.*, p. 34.

Las imágenes son borrosas en la medida en que son recuerdos, pero cuando percibimos siempre lo hacemos desde el recuerdo, sólo que podemos también inhibirlo para poder prestar atención al material nuevo de la percepción. Memoria y percepción, para Bergson, son inseparables y permiten traer el pasado al presente.

La memoria prácticamente inseparable de la percepción, intercala el pasado en el presente, contra a su vez en una intuición única, múltiples momentos de la duración, y de este modo por su doble operación, es cauda de que percibamos de hecho la materia en nosotros, cuando de derecho la percibimos en ella.<sup>56</sup>

Es decir, la percepción es maestra del espacio, mientras que la memoria es maestra del tiempo. De tal manera, el ejercicio real del pensar habita, como planteaba Aristóteles, en el movimiento. En Bergson, tampoco se trata de un sujeto como unidad estática que conoce un objeto, también en tanto unidad estática, sino que, para Bergson, el sujeto se encuentra en movimiento constante. Se trata de un movimiento distinto al movimiento de la realidad que es por naturaleza discontinua. El movimiento realizado por el sujeto es un movimiento que le permite construir la noción de continuidad a pesar de la discontinuidad de la realidad. Por eso, movimiento y tiempo van de la mano, y es esto lo que atañe propiamente al sujeto en su proceso de conocimiento: “Las cuestiones que tienen que ver con el sujeto y el objeto y su distinción y su unión, deben ser puestas en términos de tiempo en lugar de espacio.”<sup>57</sup>

De esta manera, para Bergson el cerebro es un instrumento de acción. Es decir, el trabajo que realiza es uno basado en el actuar y no en el representar. De tal forma, el conocimiento y la percepción parten de la memoria.

La imagen para Bergson tiene una función mediadora. Se localiza entre la cosa y la representación y es fundamental para pensar, puesto que pensar es discernir entre las distintas formas de imagen.

Así como Bergson, Benjamin no está interesado en plantear el sujeto o la imagen de forma estática, pues lo importante es el movimiento. Generalmente las imágenes suelen ser pensadas como representaciones estáticas del mundo. En términos etimológicos, imagen remite a representación y a retrato y, a imaginario. También, remite a una abreviación de

---

<sup>56</sup> Ídem. p. 86.

<sup>57</sup> Ídem., p. 77.

centinela imaginaria que se ponía en todos los cuarteles de tropa para guardar por la noche las imágenes religiosas.<sup>58</sup> Es decir, en la etimología también hay una tendencia a mantener la inmovilidad en la imagen. Es decir, lo siempre igual, lo predecible y lo certero. En Benjamin, imagen dialéctica se aleja de estas dos acepciones en tanto que es producto de la imaginación, al mismo tiempo que realiza un giro semántico a esta noción, que, desde Kant, como ya habíamos señalado anteriormente, había sido definida como función de síntesis necesaria en el proceso del conocimiento.

Por otro lado, Heidegger, en *La época de la imagen del mundo*<sup>59</sup> plantea, en cambio, imagen como la reproducción de algo, una especie de retrato del ente en su totalidad, pero no precisamente como copia del mundo, sino imagen en tanto que se trata del mundo entendido como imagen. Para Heidegger, sujeto y mundo son dos efectos de la modernidad, la cual, ha reducido el hombre al sujeto en tanto unidad y la imagen a la representación objetiva del mundo, “entendiendo imagen como la obra de imagería del presentar representante”<sup>60</sup>, pues sólo así se puede explicar esta conquista del mundo en tanto imagen.

Por eso, Benjamin prefiere darle un carácter lingüístico a la idea platónica y por eso, la tarea del filósofo es “restablecer por medio de la exposición, la primacía del carácter simbólico de la palabra, en el cual la idea alcanza la autocomprensión, esa autocomprensión que es lo contrario a toda comunicación dirigida hacia fuera.”<sup>61</sup> En este texto, *El origen del Trauerspiel alemán*, la contemplación del filósofo no se limita a una contemplación de imágenes, sino al desprendimiento de las ideas de lo más íntimo de la realidad, y por eso para Benjamin el padre de la filosofía no es Platón, sino Adán, aquel que nombra el mundo, a partir de esta contemplación que lo obliga a nombrar de manera no arbitraria.

---

<sup>58</sup> Imagen, imaginario. Tomado de imaginarius id.; imaginara, abreviación de centinela imaginaria, que empezó siendo la que se ponía en los cuarteles de tropa para guardar por la noche un cuarto donde estaban las imágenes religiosas. En el siglo XIX había tomado el sentido general de un centinela que hace la guardia por la noche en un cuartel. Cuando Pedro Corominas escribió (1897 cat. 1899 cast.) Su libro *Las prisiones imaginarias* era ya vocablo viejo, al que se refiere en la obra, y que tal vez contribuyó a crear en su mente la idea de una obra de imaginación moral-filosófica y fantástica entretejida con los hechos reales de su cautiverio en un castillo. Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico, p. 442.

<sup>59</sup> Martin Heidegger, *La época de la imagen del mundo*.

<sup>60</sup> Ibid., p. 46-47.

<sup>61</sup> Walter Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*, p. 71.

Benjamin da lugar al trabajo de imaginación; la imaginación que trabaja y produce cosas materiales, en todo caso más cercana al antiguo imaginario como lugar en donde se producían figuras religiosas concretas (con la acepción de que estas imágenes no son estrictamente religiosas, sino que son redentoras, es decir, son iluminaciones profanas y están íntimamente ligadas al lenguaje).

Estas imágenes tienen que ver con el lugar que ocupa la dialéctica en Benjamin, como una forma de tensar polos opuestos con el fin de hacer emerger eso que Benjamin todo el tiempo señala, es decir: lo medial, el umbral, el pasaje, el intersticio, la línea. Este umbral abre a otra historicidad. Sólo así, consideraba Benjamin, que podría ampliarse las formas de la percepción y la conciencia. Por eso, Benjamin es el filósofo del entre y en este sentido, las imágenes dialécticas, no son pensadas como mediaciones entre el pensamiento y el mundo, sino como formas de la dialéctica en suspenso. Es decir, del devenir histórico, marco de las contradicciones.

Al pensar pertenece tanto el movimiento como la detención de los pensamientos. Allí donde el pensar, en una constelación saturada de tensiones, llega a detenerse, aparece la imagen dialéctica. Es la cesura en el movimiento del pensar. Su lugar, no es, por supuesto, un lugar cualquiera. Hay que buscarlo, por decirlo brevemente, allí donde las oposiciones dialécticas se maximizan. Por consiguiente, el objeto mismo construido en la exposición materialista de la historia es la imagen dialéctica. Es idéntico al objeto histórico; justifica que se le haga saltar el continuo de la historia.<sup>62</sup>

La dialéctica a la que se refiere Benjamin es una que muestra todas sus contradicciones, por ejemplo, la violencia y el horror en la belleza. Es una dialéctica suspendida en una imagen contradictoria. En esta forma de la imagen, es decir, la imagen dialéctica, podemos encontrar posibilidades inéditas de ampliación del conocimiento, es decir, otras posibilidades del pensamiento.<sup>63</sup> Adorno lo expresa en relación al concepto hegeliano de segunda naturaleza que entiende como “concreción de las relaciones humanas que se alienan a sí mismas”<sup>64</sup>. Es decir, según Adorno a Benjamin no le fascina solo despertar la vida oculta de lo petrificado como en la alegoría, sino también contemplar lo

---

<sup>62</sup> Walter Benjamin, *El libro de los pasajes*, (N 10 a, 2).

<sup>63</sup> Cfr. Martin Heidegger, *Op. Cit.* quien fuese contemporáneo de Benjamin, fundamentó su crítica a la modernidad impulsada por el sujeto cartesiano que se hace representante del ente, de la misma manera que el mundo deviene imagen, pero Heidegger le apostó a la posibilidad de conmover esta aparente solidez del sujeto y de la imagen del mundo, al reintroducir el ser del ente. Heidegger utilizaba el término imagen en el sentido de construcción y no meramente como representación visual.

<sup>64</sup> Theodor Adorno, *Sobre Walter Benjamin*, p. 17.

vivo de tal modo que se presente como largamente acontecido, prehistórico y libere inesperadamente su significado”<sup>65</sup>. Esta apertura, implica plantearse las preguntas de qué puede y debe ser mirado y cómo mirar y pensar.<sup>66</sup> Por otro lado, como se mencionaba unas líneas más arriba, las imágenes dialécticas no son sinónimo de representaciones en Benjamin, es decir, no representan otra cosa, sino que son construcciones interpretativas y enigmáticas, gestadas en el lenguaje, que también tienen relación con los objetos culturales. En *El libro de los pasajes* dice al respecto lo siguiente:

El presente del historiador crea entre la escritura de la historia y la política una conexión idéntica al nexo teológico entre la rememoración y la redención. Este presente se traduce en imágenes que podemos llamar dialécticas.<sup>67</sup>

Luego en El apéndice a *Las Tesis de historia*:

Si se quiere considerar la historia como un texto vale para ella lo que un autor reciente dice acerca de los textos literarios: el pasado ha consignado en ellos imágenes que se podrían comparar a las que son fijadas por una placa fotosensible “Solo el futuro tiene a su disposición reveladores lo bastante fuertes como para hacer que la imagen salga a relucir con todos sus detalles...” El método histórico es un método filológico cuyo motivo es el libro de la vida. Leer lo que nunca fue escrito.<sup>68</sup>

Y de nuevo en *El libro de los pasajes*:

En la imagen dialéctica se hace presente a la vez que la cosa misma, su origen y su ocaso ¿serán ambos eternos? ¿Está libre de apariencia la imagen dialéctica? El ahora de la cognoscibilidad es el instante del despertar.  
(Proust: descripción del despertar)  
(Hegel: dialéctica en reposo)<sup>69</sup>

Nos podemos preguntar en este momento ¿qué lugar ocupan los objetos culturales, en tanto artefactos<sup>70</sup> en las imágenes dialécticas?, ¿qué tipo de artefactos utilizan estas

---

<sup>65</sup> Ibid. p. 17.

<sup>66</sup> Al respecto Jean Pierre Vernant, en la introducción a una compilación que llamó *El hombre griego*, señala que ver y saber en la Grecia antigua eran exactamente lo mismo, aunque el ver no era concebido únicamente como un acto de la percepción, sino como un complejo acto de iluminación por parte del que miraba que podía entrar entonces en compenetración con lo mirado de una manera armónica y no con una relación de afinidad, sino de completa identidad. Ideîn (ver) y Eidénai (saber) son dos formas de un mismo verbo y se relacionan también con eídos (apariciencia, aspecto visible, carácter propio), lo cual muestra cómo el conocer es algo que se hace también en el ver.

<sup>67</sup> Walter Benjamin, *El libro de los pasajes*.

<sup>68</sup> Walter Benjamin. *Apéndice Tesis de historia* p.84.

<sup>69</sup> Ibid., p. 1021.

imágenes?<sup>71</sup>, ¿hasta qué punto y de qué manera éstos son producto de la maquinaria capitalista que ha hecho de ellos mercancías o no? y ¿cómo es que, al mismo tiempo, son producciones discursivas, hasta dónde y de qué manera tienen un importante costado subjetivo inseparable de ellas?

Entonces, las imágenes dialécticas no son representaciones, están gestadas en el lenguaje y en términos epistemológicos tienen un carácter objetivo.

#### 1.4 Imagen como epistemología de las contradicciones

En este momento es necesario detenerse en algunas cuestiones de corte epistemológico, puesto que está en juego la pregunta por el conocimiento y por la manera en que éste se produce. Benjamin tenía muy clara esta dimensión. Ya en su texto *Sobre el programa de la filosofía venidera*<sup>72</sup>, había elaborado una puntual crítica a la teoría del conocimiento de Kant sostenida en distintos puntos, el primero de estos puntos trata la cuestión del tiempo. Es decir, la duración del conocimiento, así como a las otras formas de experiencia de carácter pasajero. El segundo punto está en relación a la dicotomía sujeto-objeto que se encuentra en la base de la noción de conocimiento. (para Benjamin, así como para Adorno, el sujeto trascendental kantiano goza de una primacía injustificada), y el tercer punto se relaciona con el primero y gira en torno a la necesidad de considerar otras formas de experiencia no reducibles a la experiencia de laboratorio, con la cual, según Benjamin, Kant trabajaba.

Vayamos primero a Kant. *La crítica de la razón pura* es un trabajo que responde a la pregunta ¿qué es conocer? Lo hace de tal forma que con Kant no se puede sostener que

---

<sup>70</sup> “De acuerdo con el diccionario, un artefacto es un aparato artificial hecho según arte por algún sujeto humano o incluso producido azarosamente; Por ejemplo, se dice que hay un artefacto en los preparados histológicos cuando en el microscopio aparece una imagen originada en el procedimiento de preparación del corte que se superpone a la del tejido observado. Así pues, un artefacto es un producto radicalmente único, cuya fabricación en serie (en la universidad o en cualquier institución equivalente) se excluye a causa de su unicidad. Para definirlo con una palabra que a los analistas nos concierne especialmente, sólo afirmaremos que un artefacto es un objeto.” Miguel Felipe Sosa. Revista *Artefacto* no. 1 marzo, 1990.

<sup>71</sup> En su introducción a las *Tesis de historia*. Bolívar Echeverría dice lo siguiente: “Con su texto, de factura inusitada, Benjamin pensaba introducir un nuevo tipo de discurso reflexivo, hecho de una red de articulaciones entre fragmentos del habla de “la cosa misma”, cuyo tejedor se jugaría por entero en el desempeño creativo de selección y combinación.” Walter Benjamin, *Ensayos escogidos*, p. 11

<sup>72</sup> Walter Benjamin, *Sobre el programa de la filosofía venidera*.

conocer sea un proceso que tenga como base exclusivamente lo sensible, sino que muestra que, si bien el orden de lo sensible, es fundamental en el conocimiento, no es lo único que lo genera, sino que “Todo conocimiento comienza con la experiencia, pero no todo conocimiento se deriva de ella”<sup>73</sup>. Antes de Kant no se había planteado la existencia del conocimiento independiente de los sentidos. Esto no quiere decir que la sensibilidad no tuviera ninguna importancia en el proceso, porque al mismo tiempo el conocimiento depende de los sentidos para poder operar, pero sí, que hay una dimensión del conocimiento que no sería posible sin las condiciones propias de la razón.

En este punto, la influencia de Leibniz en Kant fue decisiva, pues Leibniz había dicho ya que no hay entendimiento que no venga de los sentidos, salvo el entendimiento mismo:

Concedo que la experiencia es necesaria para que el alma se vea determinada a tales o cuales pensamientos, y para que tome en cuenta las ideas que hay en nosotros, pero ¿cómo la experiencia y los sentidos pueden llegar a producir ideas? ¿Tiene el alma ventanas, se parece a las tablillas? ¿Es como la cera? Es claro que cuantos conciben así el alma, en el fondo la hacen corporal. Se me objetará el axioma admitido por los filósofos, según el cual “nada hay en el alma que no venga de los sentidos”. Pero hay que exceptuar al alma misma, y a sus afecciones. “Nihil est in intellectu quod non fuerit in sensu”, exige: nisi ipse intellectus. El alma entraña al ser, la sustancia, lo uno, lo mismo, la causa, la percepción, el razonamiento, y otras muchas nociones que los sentidos no pueden proporcionar.<sup>74</sup>

Entonces, para Kant, la cuestión consistía, por lo menos en *La crítica de la razón pura*, en estudiar el entendimiento en sí mismo. Para Kant el estudio del entendimiento requiere de un intenso ejercicio de discernimiento, que permita despejar lo sensible de la experiencia, es decir, extraer la sensibilidad de ésta última, lo cual nos da como resultado las formas puras. *La crítica de la razón pura*, entonces, se centra en la conformación de los fenómenos a partir de lo que Kant llamó las dos formas puras por excelencia, garantes de la representación del mundo: el tiempo y el espacio.

Hemos querido decir, pues: que toda nuestra intuición no es nada más que la representación de fenómenos; que las cosas que intuimos no son en sí mismas, tales como las intuimos; ni sus relaciones están constituidas, como se nos aparecen; y que, si suprimiésemos nuestro sujeto, o aún, solamente la manera de ser subjetiva de los sentidos (entonces) toda la manera de ser de los objetos en el espacio y en el tiempo mismos, desaparecerían; y que como fenómenos, no pueden existir en sí mismos, sino solamente en nosotros... Espacio y tiempo son las formas puras de ellas; sensación, en general, la materia.<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> Kant, *Crítica de la razón pura*, p. 171.

<sup>74</sup> Gottfried Leibniz, *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*, pp. 114-115.

<sup>75</sup> Immanuel Kant, *La crítica de la razón pura*, p. 110.



El campo de lo fenoménico entonces, depende de la representación que se encuentra temporal y espacialmente localizada.

Sin embargo, la solución kantiana a la pregunta por el origen y la definición del conocimiento, necesariamente apelaba al abandono de la aprehensión absoluta de la cosa, la cosa en sí. Al separar lo fenoménico de lo nouménico, Kant delimitó la tarea de la filosofía al ámbito de lo que llamó trascendental, entendiendo por esto último, el campo de lo puro, es decir, de aquello que da cuenta de la manera en cómo conocemos. Al hacer esto, rescató a la metafísica de los extravíos de la infinitud y la sometió al reino de la razón. Es decir, para Kant, la teoría del conocimiento trataba de dar cuenta de las condiciones de posibilidad que permitían conocer el mundo tal y como lo conocemos, y no precisamente tal y como es en sí mismo. De esta manera, sometió los universales al reino de la conciencia y entonces otorgó al sujeto un lugar central. Al final, nada sería posible de la teoría del conocimiento kantiana sin la noción de sujeto; un sujeto que no corresponde con un yo, pero que no lo excluye, y que tiene como función principal la síntesis, es decir, la unidad.

Si bien al introducir los límites de la razón con el concepto de nouménico Kant pudo vacunarla contra la omnipotencia del entendimiento absoluto, no por eso resolvió la correspondencia entre representación y cosa. Es decir, y en esto consiste la principal crítica del materialismo, Kant colocó la cosa en un lugar de acceso imposible para el conocimiento. Me pregunto, ¿cómo puede haber una relación entre un sujeto como función de síntesis y un objeto imposible? Al parecer, los objetos de la sensibilidad son radicalmente distintos a los objetos del intelecto. Los primeros son los fenómenos y los segundos los noumenos, y entonces la pregunta sigue siendo cómo puede haber relación entre unos y otros.

Tanto Adorno como Benjamin, consideraban muy importante partir de estas problemáticas que Kant había heredado a la filosofía, no solamente desde lo que se puede encontrar como cuestiones irresueltas o contradictorias en la *Crítica de la razón pura* en sí misma, sino también en términos de las consecuencias que tuvo la teoría del conocimiento de Kant para las sociedades de su época y por supuesto para la nuestra. Para algunos, también Kant preservó lo nouménico puro. Tanto la crítica de Benjamin como la de Adorno, sostuvieron que la teoría del conocimiento kantiana tendía a la inmovilidad.

La crítica de Adorno a Kant consistió en que la verdad kantiana de la *Crítica de la razón pura*, era una verdad atemporal y eterna, y estas cualidades le permitieron a Adorno enmarcar esta manera de pensar la filosofía dentro de los límites de la burguesía, la cual, según Adorno, intenta mantener a toda costa, la inmovilidad del orden de las cosas.

Creo que un cierto desinterés por la filosofía está relacionado verdaderamente con el hecho de que la filosofía tradicional presenta una pretensión de verdad que nos parece tan exagerada que no somos capaces en absoluto de que concuerde con nuestras propias necesidades intelectuales. Y quisiera decir que la desconfianza hacia la filosofía que se plantea en este punto tiene también seguramente su razón de ser; es decir, que la filosofía se comporta en general como si este concepto de una verdad atemporal, válida para toda experiencia futura, fuera verdaderamente la única digna, de la humanidad, mientras que para nosotros ya no resulta en absoluto plausible la verdad de ese modo.<sup>76</sup>

Por lo tanto, realmente se tendría que preguntar de una vez como se llega a esta ecuación del conocimiento vinculante con el conocimiento intemporal o eterno. Y entonces, se encontrará que se trata de algo protoburgués (...) Es decir, subyace una idea de que verdaderamente no debe haber nada nuevo, de que lo nuevo es verdaderamente un momento de inseguridad, una amenaza, algo inquietante. Quizá se encuentre aquí algo muy arcaico, a saber, la angustia ante lo desigual; la angustia ante lo que no se cubre con la red de nuestros conceptos, por lo que asusta cuando de algún modo lo encontramos.<sup>77</sup>

La burguesía detesta el cambio y busca mantener la mismidad. Kant le apostó a la identidad, y de esta manera, ancló el origen del conocimiento sosteniendo la inmovilidad, la eternidad y, luego entonces, el desencantamiento del mundo<sup>78</sup>. Más aún, la *Crítica de la razón pura*, dice Adorno, ocurre en “*tierra de nadie*” porque lo trascendental es aquello que permite la experiencia, sin que proceda de ésta, es decir, parte del supuesto del sujeto función de síntesis, el cual garantiza la objetividad.

Toda la Crítica de la razón pura ocurre en una peculiar tierra de nadie: por una parte, no puede ser una mera lógica formal, pues si así fuera, las proposiciones de las que ella trata no serían proposiciones sintéticas; pero, por la otra parte, no podrían tener ciertamente contenido, ya que si lo tuvieran serían proposiciones empíricas, y no serían proposiciones sintéticas a priori. Y gracias a esta dificultad peculiar ustedes llegan verdaderamente al dominio en el que el pensamiento kantiano sucede; al dominio que podría denominarse el ámbito trascendental-en un sentido algo menos pedante que el que les he explicado literalmente en la última clase-: a saber, un dominio de la especulación donde la necesidad de reconciliar dos concepciones que son, en cierto modo, irreconciliables entre ellas, conduce a construcciones intelectuales que no se pueden referir a nada dado, positivo, sino que están motivadas por el análisis progresivo.<sup>79</sup>

---

<sup>76</sup> Theodor W. Adorno, *La crítica de la razón pura de Kant*, p. 82

<sup>77</sup> Ibid., p. 88.

<sup>78</sup> Adorno y Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración*.

<sup>79</sup> Op. Cit., pp. 100-102.

Kant trasladó la unidad del ser y la unidad del ente a la conciencia misma y con eso, dice Adorno, reintrodujo en su epistemología una ontología.

Por último, con Kant no hay nada que no se encuentre mediado por la razón. La mediación en Kant, es una mediación de las formas puras y el trabajo del filósofo, daría cuenta de estas formas silenciosas, pero racionales, presentes en la base del pensamiento.

### **1.5 La crítica del materialismo a la epistemología kantiana**

La crítica del materialismo dialéctico a la teoría del conocimiento de Kant, sin duda inspiró a Benjamin y a Adorno para sus respectivas críticas. En *Historia y conciencia de clase*, que fue un libro que Benjamin leyó en 1929 y que consideró el mejor libro de marxismo, Lukács ubicaba que Marx había reprochado a Hegel no haber superado la dualidad entre ser y pensar, entre teoría y praxis, entre sujeto y objeto. Sin embargo, el marxismo tampoco pudo resolver estas dicotomías, a pesar de la advertencia que Lukács hiciese en su texto. Para él, el método dialéctico que no tomase en cuenta esta relación entre sujeto-objeto en el proceso de la historia, no podría ser *revolucionario*.

La separación entre, por ejemplo, sociedad e individuo, tampoco podría plantearse como una dicotomía antagónica en términos lógicos, puesto que los individuos finalmente son producto de las sociedades y las sociedades producto de los individuos. Pero, desde el punto de vista del materialismo histórico, la conciencia de la que se trata es ante todo una conciencia social. De esta manera, la subjetividad quedó sometida a lo social en el materialismo histórico. Para Lukács, entonces, lo importante era que los sujetos pudieran adquirir una conciencia social que les permitiera ubicar su lugar, es decir, su pertenencia a una clase, dentro del sistema capitalista y por eso, para él, la única posibilidad real de transformación de la sociedad, yacía en manos del proletariado, vía esta conciencia de clase.

La exigencia de Marx de que se debe captar la sensibilidad, el objeto, la realidad como actividad humana sensible, implica que el hombre tome conciencia de sí mismo como ser social, como sujeto y objeto simultáneamente del devenir histórico social.<sup>80</sup>

Lukács colocó al partido como la forma de conciencia de clase por excelencia porque es en éste donde se gestarían los movimientos. La unidad teoría-praxis se disolvería en el

---

<sup>80</sup> George Lukács, *Historia y conciencia de clase*, p. 150.

movimiento, puesto que estrictamente, en el marxismo científico, se trata del reconocimiento de la independencia de las fuerzas motrices de la historia, respecto de la conciencia psicológica.

La contradicción que aparece aquí entre subjetividad y objetividad de los sistemas modernos y racionalistas, los embrollos entre sujeto y objeto, la incompatibilidad entre su esencia de sistemas producidos por nosotros y su necesidad fatalista extraña al hombre y alejada del hombre no son otra cosa que la formulación lógica y metodológica del estado de la sociedad moderna.<sup>81</sup>

Es decir, para Lukács, la conciencia psicológica moderna es una creación del sistema capitalista que mantiene alienados a los sujetos en una ilusión. Esto atañe directamente a los problemas epistemológicos que habíamos tratado anteriormente porque desde el punto de vista de Lukács la incognoscibilidad de la cosa en sí de Kant es ficticia, puesto que está gestada a partir del no reconocimiento del trabajo del hombre, es decir, la irracionalidad de la cosa en sí; es en realidad efecto de la opacidad que genera el mundo de las mercancías.

De esta manera, los objetos encubren este trabajo y se presentan como si tuviesen un don natural social, independientemente de la fuerza de trabajo de los trabajadores. La actividad del hombre se convierte entonces, en objeto y por ende la conciencia del hombre también se cosifica. Las singularidades del trabajo de cada uno de los hombres son eliminadas y la mecanización y la producción masivas se convierten en el *status - quo* de las sociedades capitalistas. Esta enajenación cava hondo en el mundo, en la conciencia, en el lenguaje, en la percepción, y por supuesto en los cuerpos. Esto quiere decir que la unidad de la conciencia es también producto de una estructura económica unitaria.

Según Lukács, la única forma de romper con estas formas de relación, es decir, la única manera de disolver la ilusión de la in-cognoscibilidad de la cosa en sí es vía el acto<sup>82</sup>. El acto como forma de superación de la dialéctica. El acto, primero como única posibilidad de escapar a la inmovilidad de la contemplación filosófica que apunta al mantenimiento de esta enajenación y de esta cosificación de la conciencia. De esta manera, el sujeto y el objeto quedarían en segundo plano, como efecto del acto.

---

<sup>81</sup> Ibid., p. 154.

<sup>82</sup> Es curioso que en el campo del psicoanálisis con Lacan se le de tanta importancia a la noción de acto analítico, el cual también obedecería a esta necesidad de romper con la tradición del psicoanálisis ilustrado, pos freudiano que subraya el lugar del entendimiento del inconsciente como la forma por excelencia de concebir la cura analítica. Cfr. *El seminario 15* de Lacan llamado el *Acto analítico*. Ed. Paidós.

Cuando el sujeto es a la vez productor y producto del proceso dialéctico; cuando se mueve, por consiguiente, al mismo tiempo en un mundo que se ha creado él mismo y del cual es la figura consciente, imponiéndose a él, sin embargo, con plena objetividad, es entonces solamente cuando el problema de la dialéctica y la superación de la oposición entre sujeto y objeto, pensamiento y ser, libertad y necesidad, puede ser considerado resuelto.<sup>83</sup>

Por eso, para él, el lugar del acto estaría en el partido porque el proletariado es el “nosotros” de Hegel.

Desde este punto de vista, la mediación es mediación de las formas de producción implícitas en el conocimiento y no la mediación de las formas puras kantianas. De hecho, dado que el énfasis está puesto en la acción, la mediatez alterna con la inmediatez como momentos del proceso dialéctico, pero, parte de la invisible inmediatez de los objetos que requiere de un trabajo que pueda revelar la mediación como momento de inyección de movimiento, como forma de disolución de la cosa en sí, como una forma de mostrar la génesis de la producción del objeto.

Esto no puede aparecer y ser elevado al nivel de la conciencia si se abandona la falsa oposición del pensamiento burgués respecto de los objetos. Pues la mediación sería imposible si la existencia empírica de los objetos mismos no fuera ya una existencia mediatizada, que no adopta la apariencia de inmediatez, sino porque- y en la medida en que- de una parte, falta la conciencia de la mediación y, de otra, los objetos han sido arrancados del conjunto de sus determinaciones reales y situados en un aislamiento artificial.<sup>84</sup>

Benjamin y Adorno tomaron varios de los elementos planteados por Lukács en este texto e hicieron del marxismo su método, a pesar de que fueron también muy críticos. Coincidieron en sus críticas en tres puntos: en la forma de tomar el concepto de historia como progreso, en el escaso o nulo lugar que se le otorgó al arte en relación a la verdad y en la nula importancia que se le da a la subjetividad.

En relación con el problema del arte y su relación con la verdad, Adorno fue particularmente incisivo, puesto que, para él, la música expresaba la verdad, además de que su forma de expresión era objetiva y no subjetiva.

Para Adorno, uno de los problemas filosóficos más importantes era precisamente, la articulación racional de la inmediatez emocional de la música<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> *Ibid.* p. 168.

<sup>84</sup> *Ibid.* p. 187. Hegel según Lukacs: “No hay saber inmediato. Hay saber inmediato cuando no tenemos conciencia de la mediación. Todo saber es mediatizado.”

<sup>85</sup> Susan Buck-Morss en su texto *Origen de la dialéctica negativa* argumenta que:

Además, Adorno, había tenido una fuerte educación musical, tocaba varios instrumentos y mantenía un contacto cercano con músicos como Schönberg. Dedicó mucho de su tiempo a la escritura de varios textos relacionados con la música atonal y con el método dodecafónico. Estaba convencido de que la atonalidad de Schönberg, no así el método dodecafónico, estaba fuera de la lógica del sistema, rompía con los esquemas tradicionales y abría brecha para plantear lo irracional:

La teoría de la música de la escuela de Schönberg era directamente paralela a la teoría del lenguaje de Kraus. Schönberg consideraba la composición musical como “representación” de la verdad caracterizada por una claridad de expresión que se lograba a través de una adhesión estricta de las leyes del lenguaje “musical” a partir de la lógica interna de la composición desarrollada.

La de Schönberg fue una posición radical en relación al enfoque estético del siglo XIX, donde los ejes habían sido definidos por el debate entre wagnerianos y antiwagnerianos. Los primeros sostenían que la música era expresión subjetiva de una verdad que tenía su origen en el dominio eterno, natural e irracional del espíritu que debía ser juzgada por su efecto emocional y dramático. Contra esta romántica visión, el conservador crítico vienés Eduard Hanslick, sostenía la posición clásica afirmando que la música era autosuficiente, no necesitaba “expresar” nada más que el propio material temático que desarrollaba de acuerdo a la lógica interna de la composición. La originalidad de Schönberg consistió en combinar los elementos extremos del romanticismo wagneriano, y del clasicismo anterior, en una nueva configuración<sup>86</sup>.

Adorno se convenció muy pronto de que la superación de la tonalidad y de las formas tradicionales era una necesidad musical. Comenzando en 1925 escribió una serie de artículos para revistas radicales, en defensa de la composición de Schönberg<sup>87</sup>.

De esta manera, también se encontró sumamente interesado por el marxismo y el psicoanálisis, dos formas de dar lugar a lo que estaría más allá de los límites de la experiencia kantiana.

---

El proyecto de Adorno no se ajustaba claramente a la tradición filosófica hegeliano-marxista. Al rechazar el concepto de historia como progreso e insistir en la no identidad de razón y realidad, rompió decisivamente con Hegel; al separar su filosofía de toda referencia al proletariado, rompió radicalmente con Marx (...) Pero si Adorno estaba de lado de Marx en su rechazo del existencialismo, su comprensión de la dialéctica se modelaba más sobre la experiencia estética, que como en Marx, sobre la experiencia de la producción económica.

Este último punto es particularmente significativo. Adorno se pensaba a sí mismo como artista, y el tiempo que pasó en Viena en la década de 1920 estudiando el método de composición de Schönberg con Alan Berg, aunque breve, dejó una huella indeleble. Benjamin y él consideraban al arte como una forma de conocimiento científico, p. 17.

<sup>86</sup> Ibid., p. 44.

<sup>87</sup> Ibid., p. 47.

Por otro lado, Adorno, Benjamin y Lukács consideraban importante replantear la relación dialéctica entre sujeto y objeto, y cada uno de ellos pensó formas distintas para superar los planteamientos kantianos. Mientras que para Lukács se trataba de disolver la dualidad sujeto-objeto de la teoría del conocimiento kantiana vía la relación entre conciencia y totalidad socio histórica, dando prioridad a ésta última, en Adorno se trataba de la relación entre conciencia individual y fenómenos particulares de la experiencia, siempre dando lugar a aquello que cuestionaba la razón, de tal manera que podía dar un giro hacia la objetividad como forma de contrarrestar el peso excesivo que Kant le había colocado al sujeto trascendental. Benjamin, por otro lado, partió también de una crítica a Kant y modificó las nociones de experiencia, tiempo y conocimiento y las vinculó al ámbito de lo sagrado o más propiamente de lo místico, pero lo místico en Benjamin tiene una connotación muy especial porque no se refiere al misticismo en el sentido religioso, sino a un tipo de misticismo profano, gestado en el cuerpo y en el lenguaje; un misticismo que abre la posibilidad para el tiempo del ahora, un misticismo como redención, que da lugar a la justicia y a la rememoración. Es decir, es un misticismo político y un misticismo que parte de una cierta forma de experiencia subjetiva, sin que esto quede atrapado en las formas de la contemplación propias del idealismo. Este camino ya lo venía explorando por ejemplo, desde el texto de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, donde problematizó el arte en relación a la técnica para demostrar que la técnica, si bien, contribuye a la decadencia del aura, también permite plantear la autenticidad de otra manera, puesto que en el caso del cine la película original no existe y “la obra de arte reproducida se vuelve en medida creciente la reproducción de una obra de arte compuesta en torno a su reproductibilidad.”<sup>88</sup> Esto le permitió marcar una separación del valor de culto. Es decir, renunció a perseguir un valor eterno, lo cual posibilitó que la obra de arte fuese más libre. En este sentido, el valor de exhibición de una obra de arte se vuelve mucho más importante para Benjamin que el valor de culto.

A una reflexión que tiene que ver con la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica le es indispensable reconocer el valor que les corresponde a estas interconexiones. Pues ellas preparan un conocimiento que aquí es decisivo: por primera vez en la historia del mundo, la reproductibilidad técnica de la obra de arte libera a ésta de su existencia parasitaria dentro del ritual.<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 51.

<sup>89</sup> Ídem., p. 51.

Sin embargo, la función social del arte se vio trastornada. La decadencia del aura empezó a dejar un vacío que al mismo tiempo albergaba un llamado urgente por la fundamentación del arte en la política. Es por esta razón, que Benjamin siguió elaborando los vínculos entre materialismo y misticismo, los cuales le permitieron plantear un mesianismo profano. Su método; el montaje, su aliada; la historia que le permitía volver a iluminar el pasado, pero para poder ver mejor el presente. Es decir, para eliminar la distancia imaginaria en la que la noción de progreso había encasillado al pensamiento, y así, evidenciar lo que del pasado está siendo presente, o lo que del presente se encuentra en el pasado. “Precisamente aquí el materialismo histórico tiene todos los motivos para separarse con nitidez de la forma burguesa de pensar. Su concepto principal no es el progreso, sino la actualización.”<sup>90</sup>

Benjamin contrarrestó la mirada totalitaria y absolutista de la historia a través de los elementos constructivos más pequeños, *confeccionados con un perfil neto y cortante*, porque para él era precisamente en los momentos singulares, donde se podía apreciar el acontecer total, de ahí su noción de constelación, y por eso, las imágenes dialécticas fueron construidas con los objetos que habían sido desechados de la historia, pues en cada uno de estos objetos en tanto fragmentos, se guarda el acontecer en su totalidad. Se piensa la Historia como una línea recta y ascendente donde encontramos una serie de encadenamientos entre relatos, dónde los sucesos se colocan ya como causa, ya como efecto. Benjamin marcó una línea muy clara para separarse de esta noción lineal de la historia que implica nociones como las de desarrollo y progreso en sus *Tesis sobre la historia*. Para Benjamin, el pasado está siendo ahora y se trata no de hacer de la historia la causa del estado actual de las cosas, sino de leer en el pasado lo actual, tomar una imagen del pasado justo en el momento adecuado como para que no se petrifique o se desvanezca o se convierta en otra cosa.

Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “tal y como verdaderamente fue”. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro. De lo que se trata para el materialismo histórico es de atrapar una imagen del pasado tal como ésta se le enfoca de repente al sujeto histórico en el instante del peligro. El peligro amenaza tanto a la permanencia de la tradición como a los receptores de la misma<sup>91</sup>.

---

<sup>90</sup> Walter Benjamin, *El libro de los pasajes*. (N2,3).

<sup>91</sup> Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, p. 41.



De alguna manera, esta forma de plantear la relación con la historia también influyó a Adorno. Para éste último, “la historia está en la verdad, mientras que la verdad no está en la historia.”<sup>92</sup> De esta manera, planteaba una forma necesariamente histórica de la verdad, en donde, lo importante era la tensión dialéctica que podía tenderse entre el termino de historia y el termino de naturaleza o entre realidad y pensamiento.

Se trata de una forma de pensar el tiempo fuera de los goznes de la continuidad lineal pasado-presente-futuro.

Es como una vuelta a una experiencia directa del tiempo histórico, percibido en la diferencia cualitativa de cada uno de sus instantes, cada uno de los cuales está cargado de un carácter específico único, pero abierto también a una multiplicidad de futuros posibles. Desde el momento en que se deja de ver el instante presente como una simple transición entre el que le precede y el que le sigue, el tiempo histórico ya no se puede presentar, a semejanza del tiempo físico, como una serie homogénea de unidades formalmente idénticas. Con su homogeneidad desaparece también la idea de continuidad, y, por consiguiente, la posibilidad misma de una causalidad que regulase su curso<sup>93</sup>

En *Las Tesis* de Benjamin se muestra esta problemática precisamente proponiendo al lector una serie de imágenes dialécticas. La primera de ellas, según relata, trata de un autómatas, jugador de ajedrez. Un muñeco vestido de turco, dice Benjamin, que se encontraba sentado sobre una mesa y que en realidad escondía un enano debajo de ella. Un complejo mecanismo de espejos hacía creer al espectador que todos los lados eran transparentes y, por lo tanto, que no había persona alguna debajo. “El autómatas”, dice Benjamin, “es el materialismo histórico que tiene a su servicio, pero de manera oculta y velada a la teología. Ésta es fea y pequeña, y a pesar de que nadie la quiere, es indispensable. Sin ella, el materialismo histórico no sería más que una imponente, pero vacía figura.”<sup>94</sup>

Esta imagen que propone a la reflexión un objeto cultural, un artefacto, que a su vez tensa la relación entre lo grande y lo pequeño, muestra cómo al interior del materialismo histórico se alberga una vez más, la semilla del idealismo: la idea de progreso. Y este imponente autómatas, que parece una máquina de pensar no es más que un títere del enano

---

<sup>92</sup> Adorno, T. Husserl, p. 108.

<sup>93</sup> Stéphane Mosès, *El ángel de la historia*, p. 22.

<sup>94</sup> Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia*.

(la teología). En realidad, es ésta última la que mueve los hilos de las extremidades del autómatas en cada una de sus acciones, y mientras no se le reconozca, ésta seguirá operando de manera clandestina, pero eficaz.

Al disolver los hilos que vinculan lo que aparentemente es autónomo, en este caso, el historicismo del materialismo histórico con la idea de finalidad y desarrollo, aparece otro tiempo que Benjamin llamó mesiánico, el tiempo del ahora. Una de las maneras en que puede darse este tiempo mesiánico es precisamente en una imagen dialéctica porque ésta, por un instante, disuelve la distancia entre el pasado y el presente, al mismo tiempo que se vincula con el futuro porque es lo que aún no ha sido escrito.

Al respecto del tiempo mesiánico en *La problemática del tiempo histórico e imagen dialéctica*.<sup>95</sup> la autora considera necesario leer el mesianismo en Benjamin como un término que se refiere a intensidad. Es decir, más como un “movimiento asintótico de lo profano y en lo profano hacía el corazón de lo efímero”<sup>96</sup>. Mesianismo como aquello que permite pensar el tiempo de forma cualitativa<sup>97</sup>. Para Benjamin es en las imágenes dialécticas donde se esconde este tiempo.

Resuena en esta imagen dialéctica, el análisis que años antes había escrito Benjamin sobre Kafka, en el cual, dedica un apartado al jorobadito, un personaje de una canción popular para niños que dice así:

Voy a mi cuarto  
a hacer mi camita,  
hay allí un hombre jorobado  
que se echa a reír.  
Me arrodillo sobre el banquito  
para rezar un poco,  
hay allí un hombrecito jorobado

---

<sup>95</sup> María Vargas, *La problemática del tiempo histórico e imagen dialéctica*, revista Latinoamericana de filosofía.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p.

<sup>97</sup> Stéphan Mosès recurre a un cuento de Borges, el cual ubica como contracara de un texto de Kafka, que explora esta temporalidad, para mostrar la temporalidad a la que se refiere Benjamin. El texto se llama *El milagro secreto* y cuenta la historia de un hombre que había sido condenado a muerte, pero que un día antes de su ejecución le pide a Dios le conceda un año más para terminar la obra en la que había estado trabajando. Cuando el hombre se encuentra ya en el paredón y dan la orden de ejecución, el tiempo se detiene y el hombre asombrado, atento a la gota de agua que colgaba en su mejilla, se da cuenta finalmente que el milagro le ha sido otorgado y como no disponía de ningún otro elemento que la memoria, trabajó arduamente durante todo ese año, hasta que finalmente la gota de agua resbaló de su mejilla y la descarga finalmente lo derribó. Op. Cit., p. 17.

que se pone a decir:  
querido niño, ay, te lo ruego,  
reza también por el hombrecito.<sup>98</sup>

Benjamin hace del olvido un jorobadito, el olvido que jugaba un papel central en Kafka, según Benjamin, a diferencia de los críticos literarios de su época que consideraban que lo central en los textos de Kafka era la culpa y la vergüenza. En cambio, para Benjamin, el olvido es el protagonista central en los textos kafkianos. Las cosas olvidadas sufren de una distorsión muy peculiar y el prototipo de la distorsión de las cosas olvidadas es precisamente el jorobadito. Este hombre pequeño y deforme, como el enano del artefacto de la primera tesis, que se encarga de recordarnos el olvido del olvido. Por eso, para Benjamin, solo cuando se dé cuenta del olvido del olvido, es decir cuando venga el Mesías, se podrá desvanecer el jorobadito. Es de esta manera, que utiliza el término de mesianismo, en tanto que es posibilidad de redención y expiación. Es decir, posibilidad de recuerdo y acción.

En palabras de Scholem: “La redención de Israel incluye la salvación de todas las cosas. Cuando cada cosa es puesta en su lugar justo, cuando el defecto de cada cosa haya sido corregido, esa será la redención.”<sup>99</sup>

Kafka<sup>100</sup>, dice Benjamin, se dedicó a meditar sobre su propia imagen toda su vida. Sus textos eran formas de buscarse a sí mismo. Kafka creó un vacío en medio del cual brotaron sus historias. El centro de estas historias es el olvido y las historias buscan redimirlo.

Entonces, lo olvidado, para Benjamin, no es una noción que se atenga exclusivamente a lo individual, sino que se encuentra en relación con lo olvidado de la prehistoria y por eso, “el olvido es el recipiente del cual surge a la luz, el inagotable mundo intermedio de la historia de Kafka”.<sup>101</sup>

---

<sup>98</sup> Walter Benjamin, *Franz Kafka, Ensayos escogidos*, p.110-111.

<sup>99</sup> Mariana Dimópulos, Walter Benjamin, *Sobre Kafka, Textos, discusiones, apuntes*, p. 15.

<sup>100</sup> Resuena también la película del Ángel Exterminador de Buñuel, que trata precisamente de una cena donde la pequeña burguesía mexicana se reúne y quedan atrapados, sin que exista nada que les impida salir, en la ostentosa morada. Sólo podrán salir cuando las cosas y las personas vuelven a ocupar el mismo lugar que ocupaban antes de que comenzaran a quedar atrapados. Las variantes nos pueden ayudar a pensar más adelante la relación de Benjamin con el surrealismo.

<sup>101</sup> Benjamin, *Op. cit.* p. 107.

Benjamin, resalta la importancia del olvido llevándolo incluso al terreno del cuerpo, es decir al olvido del cuerpo, por ejemplo, en la *Metamorfosis* y en Proust. Benjamin encuentra en Proust, la presentización, puesto que no se trata tanto del relato de la vida, o de la reflexión de la vida en el relato, sino de lo que a éste relato escapa, es decir, lo que el relato permite poner enfrente. No se trata del recuerdo como imagen, sino del recuerdo sin imagen y/o de la imagen sin forma: “las arrugas y las bolsas en los rostros como las grandes pasiones que se registran cuando no estábamos en casa”<sup>102</sup>, según Benjamin.

Benjamin encuentra en ambos autores un peculiar uso del yo. “Cuando Proust en su *Recherche du temps perdu*, Kafka en sus diarios, dicen “yo”, en ambos es por igual un yo transparente, un yo cristalino. Sus recámaras no tienen color local; todo lector hoy puede habitarlas y mañana abandonarlas. Observarlas y conocerlas por dentro sin tener que depender de ellas en lo más mínimo. En estos autores el sujeto adquiere la coloración protectora del planeta, que en las catástrofes venideras se pondrá gris.”<sup>103</sup>

Las imágenes dialécticas, entonces son construcciones que hacen uso de la representación, pero que no se reducen a representaciones porque también albergan en ellas lo no representable, por ejemplo, la imagen sin forma.

Por otro lado, las imágenes dialécticas tienen una estrecha relación con la arquitectura y con los espacios urbanos. Benjamin consideraba que, en los espacios creados a partir de la modernidad, es decir en las grandes urbes, se encontraba, sujeto a lectura, un saber no consciente con una lógica onírica propia. Un saber a la vista de todos y al mismo tiempo sumergido en el olvido. Entonces, por un lado, la relación de las imágenes dialécticas con la arquitectura nos remite al problema sobre el objeto. Es decir, cómo estas imágenes están en relación a ciertos objetos culturales y por el otro lado, nos plantea una forma de escritura arquitectónica inconsciente. Al respecto dice Benjamin:

Hace tiempo que el psicoanálisis descubrió los jeroglíficos como esquematismo de la labor onírica. Sin embargo, con esta certeza seguimos nosotros, más que la huella del alma, la de las cosas. Buscamos **el árbol totémico de los objetos** en la espesura de la prehistoria. La suprema y última caricatura de este árbol totémico es el kitsch.<sup>104</sup>

---

<sup>102</sup> Walter Benjamin, *Una imagen sobre Proust*, p. 108.

<sup>103</sup> Walter Benjamin, *Apuntes hasta 1934 en Sobre Kafka. Textos, discusiones, apuntes*, p. 193.

<sup>104</sup> Walter Benjamin, *El libro de los pasajes*, (II, 3)

Para Benjamin, en la modernidad, la construcción adopta el papel del subconsciente<sup>105</sup> y las imágenes dialécticas se construyen a partir de la generación del movimiento constante que va del lenguaje a los objetos y de los objetos al lenguaje.

En este momento es pertinente ahondar en algunos de los planteamientos freudianos más básicos que nos permitirán trazar algunas nociones en Benjamin, y también, algunas diferencias con los planteamientos freudianos.

## 1.6 Imágenes oníricas: surrealismo y psicoanálisis

Freud había desarrollado a partir de los problemas clínicos que le presentó en un principio la histeria, una compleja elaboración sobre cómo el aparato psíquico daba cuenta del mundo, pero, sobre todo, de cómo éste estaba comandado por un saber inconsciente. En el *Proyecto de psicología para neurólogos*<sup>106</sup>, el primer psicoanalista, construyó con elementos de la neurología, una forma, hasta entonces inédita, de dar cuenta de la diferencia entre memoria y percepción. Freud trazó la diferencia entre un tipo de neuronas que llamó pasaderas, es decir que solo transmiten información y que son las encargadas del proceso de la percepción, de aquellas otras que son no pasaderas o impasaderas. Esto quiere decir, que no solo transmiten la información, sino que la almacenan, por consiguiente, se encargan de la memoria.

Así, se generaría la separación entre “células de percepción” y “células de recuerdo”, separación corriente pero que no ha sido articulada en ninguna ensambladura ni ha podido sustentarse en nada.

Si la teoría de las barreras-contacto adopta este expediente, puede darle la siguiente expresión: existen dos clases de neuronas. En primer lugar, aquellas que dejan pasar Q, como si, no tuvieran ninguna barrera contacto, y por ende tras cada decurso excitatorio quedan en el mismo estado que antes, y, en segundo lugar, aquellas cuyas barreras contacto se hacen valer de suerte tal que Q solo con dificultad o solo parcialmente puede pasar por ellas. Éstas, tras excitación, pueden quedar en un estado otro que antes, y así dan por resultado una posibilidad de constituir la memoria. Finalmente, otro tipo de neuronas llamadas w omega que son encargadas de la cualidad y que solo están en contacto con las neuronas impasaderas<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> Cabe señalar que el término subconsciente es en realidad de Jung. Llama la atención que Benjamin lo utilice, dado que también dice que Jung quiere mantener a los sueños alejados del despertar.

<sup>106</sup> Es un texto que nunca se publicó en vida de Freud y que, sin embargo, para muchos contiene las coordenadas de toda la obra freudiana. Sigmund Freud, *Obras Completas T. II*.

<sup>107</sup> Sigmund Freud, *Proyecto de psicología para neurólogos, Obras Completas*, Tomo I, pp. 432-343.

Finalmente, otro tipo de neuronas llamadas  $\omega$ , omega, las cuales son encargadas de la cualidad y solo están en contacto con las neuronas impasaderas.

¿Dónde se generan las cualidades? En el mundo exterior no, pues según la intuición que nos ofrece nuestra ciencia natural, a la que en este punto ciertamente la psicología debe estar sometida, afuera solo existen masas en movimiento, y nada más. ¿Quizá en el sistema  $\psi$ ? Armoniza con esto que las cualidades se organizan en la percepción, pero lo contradice todo cuanto se puede argüir con derecho a favor de que la sede de la conciencia está en pisos superiores del sistema de neuronas. Entonces en el sistema  $\Psi$ . Pero contra esto hay una importante objeción. En la percepción actúan juntos el sistema  $\psi$  y  $\Psi$ ; ahora bien, existe un proceso psíquico que sin duda se consume exclusivamente en  $\Psi$ , el reproducir o recordar, y que (formulado esto en general) carece de cualidad. El recuerdo no produce de norma, nada que posea la naturaleza particular de cualidad-percepción. Así, uno cobra valor de suponer que existiría un tercer tipo de neuronas  $\omega$  (omega), podríamos decir que es excitado juntamente, a raíz de la percepción, y cuyos estados de excitación darían por resultado las diferentes cualidades; vale decir, serían sensaciones concientes<sup>108</sup>.

De esta manera, Freud atribuyó un papel muy importante a la memoria en relación al conocimiento. El aparato psíquico (que en este momento aún no se llama así) estaría dando cuenta no solo de la realidad externa, sino fundamentalmente y de manera simultánea, de la realidad interna construida a partir de información de la memoria, la cual trae noticias de un sistema otro que el de la percepción externa. Esto lo elaborará años más adelante cuando trate las formaciones del inconsciente, es decir, de los sueños, los síntomas, los lapsus y los chistes. Entonces, la hipótesis de Freud es que existe información inaccesible a la conciencia que trata, por todos los medios de hacerse consciente y que da cuenta de la cualidad de la experiencia. En este punto, se pueden ubicar las influencias implícitas de la filosofía kantiana en Freud, puesto que parte de la idea que el mundo está hecho de cantidades energéticas carentes de cualidad. Por supuesto, a él le interesaba dar cuenta de la cualidad de la experiencia, sobre todo en función de poder explicar los síntomas histéricos, los cuales suelen no corresponder con los estímulos externos. Es decir, la reacción de las pacientes ante un estímulo dado, sobrepasaba por mucho lo que ese estímulo podría generar comúnmente y, la pregunta para Freud es, ¿de donde surge esta forma de experimentar propio de la sintomatología histérica? Para poder responder a esta pregunta fue necesario construir un esquema psíquico. El estudio del sueño fue muy importante porque también ahí Freud ubicó ciertos mecanismos, como la relación entre afecto y representación que le sirvieron para dar cuenta de los fenómenos de la vigilia y viceversa.

---

<sup>108</sup> Ibid., p. 353.

De acuerdo, con el testimonio de nuestra sensación, el afecto vivenciado en el sueño, en modo alguno es inferior al de igual intensidad vivenciado en la vigilia; y es por su contenido afectivo que el sueño se sustenta, más energéticamente que por su contenido de representación, el reclamo de que se lo cuente entre las vivencias reales de nuestra alma. Si en la vigilia no las clasificamos así, es porque no atinamos a apreciar psíquicamente un afecto si no es en su enlace con un contenido de representación. Cuando afecto y representación no se compadecen por su índole y por su intensidad, nuestro juicio despierto se extravía. Ha maravillado siempre que ciertos contenidos de representación no provoquen en los sueños los afectos que en la vigilia esperaríamos como obligados. Pero tampoco falta el caso contrario, a saber, que una intensa exteriorización de afecto que no parece ofrecer ocasión alguna al desprendimiento de afecto. Estoy en sueños en una situación espeluznante, temerosa o repugnante, pero no siento nada de miedo ni de repulsión; en cambio, otras veces me espantan cosas inofensivas o me provocan júbilo, cosas pueriles<sup>109</sup>.

Este esquema o este aparato, comienza a funcionar a partir de la primera experiencia de satisfacción que es una experiencia irrepetible en términos de placer.<sup>110</sup>

En la formación de los sueños esto es muy importante porque el sueño para Freud es la vía regia al inconsciente, esto quiere decir que en los sueños se figura el deseo inconsciente escrito a modo de jeroglíficos que requieren de un tratamiento muy especial. En sentido estricto no se trata de deseo en tanto voluntad o querer, sino del deseo que busca lo imposible. Aquí la lectura que Lacan hace con Hegel es sumamente rica porque coloca al deseo en el centro de la experiencia del análisis, en tanto es un deseo vacío.

Dentro de la tradición filosófica, los sueños habían quedado excluidos o, en todo caso, habían sido asimilados a la locura. En más de una ocasión, desde el discurso

---

<sup>109</sup> Ibid., p. 458.

<sup>110</sup> El objeto de satisfacción es un objeto perdido que dejó una huella en el aparato y que permitió al deseo emprender una búsqueda comandada por la ausencia de este mítico objeto. En este sentido, se puede leer en Freud, una melancolía inherente a la estructura del sistema psíquico, dado que en su base se encuentra el objeto perdido y consecuentemente, una condena a una posición melancólica, de añoranza de este objeto imposible. De aquí se desprenden lecturas diferentes que desembocan en planteamientos distintos en relación a la experiencia del análisis. En el caso de los posfreudianos enfocados en las relaciones de objeto, se trata de una experiencia que pretende mostrar la imposibilidad del acceso a ese objeto perdido, pero al mismo tiempo, las similitudes de los diferentes objetos con este objeto perdido. Klein, por otro lado, quien consideró que el fin del análisis es la asunción de una posición melancólica, es decir, la asunción de la imposibilidad de recuperación del objeto perdido, la cual, por otro lado, permitirá la sublimación. La posición de Lacan, por otro lado, quien se separa tajantemente de estas posiciones y construye otro objeto, dado que consideraba que había en los posfreudianos una carencia de diferenciación en términos del estatuto del objeto. Es decir, ¿este objeto es real? En el seminario del 56-57 (titulado La relación de objeto) discierne distintas operaciones que permiten distinguir, a partir de los tres registros, planos distintos. El objeto a que construye años después, si bien, tiene que ver con el objeto perdido de Freud, dado que éste abre la vía del deseo, no se limita a ser un objeto imposible. En este sentido, podemos apreciar en Lacan, un intento de superación del idealismo kantiano, si consideramos que el objeto perdido, en tanto imposible, se puede pensar como la cosa en sí de Kant. Entonces, Lacan con su invención del objeto a y su crítica al fin de análisis pensado necesariamente como una posición melancólica, abre brecha a otra experiencia de corte más materialista porque toma el aspecto imposible del objeto, pero lo introduce al interior de la experiencia del análisis.

filosófico, se realizó un movimiento de asimilación entre el sueño y la locura. Para Kant, por ejemplo, el loco era alguien que soñaba despierto, como si el sueño fuese la causa de su sin razón:

Incluso en los estados de mayor salud, el alma de todo ser humano está ocupada en dibujar todo tipo de imágenes de cosas que no están presentes, o también en completar en la representación de las cosas de las cosas presentes, el imperfecto parecido, a través de uno u otro rasgo quimérico que la facultad poética creadora inscribe a la vez en la sensación. No hay ningún otro motivo para creer que, en el estado de vigilia, nuestro espíritu siga otras leyes que cuando duerme.

Más bien, hay que suponer que, en el primer caso, solo las vividas impresiones sensoriales oscurecen las imágenes, más frágiles, de las quimeras y las hacen irreconocibles, mientras que éstas poseen toda su fuerza mientras dormimos, cuando a todas las impresiones externas les está cerrada la entrada al alma. Por ello, no es extraño que los sueños, mientras duran, se tengan por verdaderas experiencias de cosas reales. Puesto que entonces, constituyen las representaciones más intensas en el alma, son en este estado precisamente lo que las sensaciones en la vigilia. Ahora bien, suponiendo que ciertas quimeras hubieran afectado de alguna forma a un órgano del cerebro, de modo que la impresión hubiera llegado a ser tan profunda y a la vez, tan correcta como solo puede producirla una impresión sensible, entonces este espejismo, incluso en la vigilia, incluso con una sana razón, habría sido tomado como una experiencia real (...) Esta cualidad del trastornado, según la cual, sin presentar un grado especialmente notable de una enfermedad, está acostumbrado en estado de vigilia, a representarse como claramente percibidas determinadas cosas de las cuales, sin embargo, nada hay presente, se denomina alucinación. El alucinado, es pues, un hombre que sueña despierto<sup>111</sup>.

Para Hegel, el sueño era la anarquía psíquica afectiva y mental, el juego de las funciones libradas a sí mismas y ejerciéndose sin control ni meta:

Al confiarse a las emanaciones desenfundadas de la sustancia, creen que, ahogando la conciencia de sí y renunciando al entendimiento, son los elegidos, a quienes Dios infunde en sueños la sabiduría, pero lo que en realidad reciben y dan en sueños, no son, por tanto, más que sueños<sup>112</sup>

Es decir, en el mejor de los casos a los sueños se les asociaba con el pensamiento mágico, o con los vestigios de antiguas cosmovisiones; en síntesis, nada que pudiese ser de interés para la filosofía.

El punto de quiebre se puede ubicar en Freud, que, si bien no era filósofo y no le interesaba hacer filosofía, fue el primero que, dentro y desde una visión ilustrada, se dio a la tarea de estudiar la lógica onírica, a pesar del descredito en el que habían caído los sueños.

---

<sup>111</sup> Immanuel Kant, *Ensayo sobre las enfermedades de la cabeza*, (265-266).

<sup>112</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La fenomenología del espíritu*, p. 12.



Para Freud entonces, el sueño tiene una lógica que, si bien es distinta no por eso deja de ser lógica. Existe un nexo de los sueños con la vida de vigilia, pero solo se obtiene con trabajo, es decir, el sueño se construye no solo con material de la vigilia, sino también con material de la vida infantil y de la sexualidad.

Desde que hemos tomado conocimiento de la *sexualidad infantil*, a menudo tan inaparente en sus exteriorizaciones, y por lo general, omitida y mal interpretada, estamos autorizados a decir que casi todo hombre civilizado conservó la conformación infantil de la vida sexual en algún aspecto, y así concebimos que los deseos sexuales infantiles reprimidos resultan ser las más frecuentes y poderosas fuerzas impulsoras para la formación de los sueños<sup>113</sup>.

Las profundas emociones de la vida de vigilia, las cuestiones y problemas en que desplegamos nuestra mayor energía mental voluntaria son las que suelen presentarse en forma inmediata a la conciencia del sueño.

En *La interpretación de los sueños*<sup>114</sup> se establece que los sueños son la vía regia al inconsciente: “La interpretación de los sueños es la vía regia hacia el conocimiento de lo inconsciente dentro de la vida anímica”<sup>115</sup>, y que éstos, lejos de significar lo que se muestra en imágenes, tienen una forma de escribirse que no es manifiesta y que hay que descifrar con los elementos propios de cada soñante.

En este sentido, los sueños son producciones singulares que poco o nada tienen que ver con símbolos universales.

A pesar de esta multiplicidad de vertientes, puede decirse que la figuración característica del trabajo del sueño, si bien es cierto que no lleva el propósito de que se la comprenda, no ofrece a su traductor dificultades más grandes que las que ofrecía a sus lectores la escritura jeroglífica de los antiguos<sup>116</sup>

Ésta será una de las discusiones centrales entre Freud y Jung, es decir, la forma de entender el símbolo. Para Freud, el símbolo no es escogido arbitrariamente por el intérprete. “En nuestros casos de disfraz lingüístico, en cambio, esa clave es de todos conocida y la procuran unos hábitos idiomáticos arraigados. Si uno atrapa en la oportunidad

---

<sup>113</sup> Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños, Obras completas*, Tomo V, p. 664.

<sup>114</sup> Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños* en *Obras Completas* Tomo IV.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 597.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 347.

justa la ocurrencia que viene al caso, es posible resolver los sueños de este tipo”<sup>117</sup> Si, por otro lado, leyésemos a Freud con Benjamin, tal vez podríamos hacer la misma crítica a la miopía en la que cayeron muchos críticos literarios, gracias al lugar hegemónico que otorgaron al símbolo ¿Qué pasaría si leyéramos a los sueños como alegorías?

La Interpretación de los sueños comienza con un epígrafe que dice así: “Flectere si nequeo superos, acheronta movebo”.<sup>118</sup> Si no puedo mover las fuerzas celestiales, removeré los infiernos. Se trata de un texto que fractura los cimientos que sostienen la idea de la volición en estrecha relación con un yo conciente y racional. De tal manera, desde el punto de vista de Freud, es posible colocar el fenómeno del sueño como un fenómeno que se puede expresar mejor, no con la idea de tener un sueño, pues ¿quien sueña? o ¿quien tiene a quién?, ¿el soñante tiene un sueño o el sueño tiene al soñante?, sino con la frase de: me ha ocurrido un sueño, es decir, me ha tomado un sueño, he sido habitado por un sueño.<sup>119</sup> ¿Se tratará?, se pregunta Freud, ¿de que los sueños son la puerta a un Otro escenario? Esta pregunta que bien puede parecer como una clara incitación a la locura, o una entrada al misticismo en el sentido más burdo y poco serio- y en este sentido se puede entender por qué los surrealistas se sintieron altamente atraídos a las propuestas de Freud- es más bien, una invitación a incursionar más allá de los territorios perfectamente delineados por la razón. Pero, ante todo, el sueño en Freud es un texto, es decir, se trata de una escritura que se proyecta en imágenes, pero que está hecha de pedazos de lenguaje porque sólo así puede burlar la censura. Se trata de pensamientos inconscientes diseccionados, desfigurados, condensados. De tal manera que el sueño tiene el mismo principio que la alucinación y “Revela por debajo de sus fútiles caracteres superficiales

---

<sup>117</sup> Ídem., p. 348.

<sup>118</sup> Corresponde al epígrafe tomado de Virgilio. En una carta a Werner Achclis del 30 de enero de 1927, Freud escribió; «Por último, una palabra sobre la traducción del epígrafe de *La interpretación de los sueños*, e incluso sobre la interpretación de ese epígrafe.

la cita de Lassalle, en cuyo caso probablemente tenía un significado personal y se vinculaba con clasificaciones sociales —no psicológicas—. En mi caso, pretendí meramente destacar con él lo más importante de la dinámica del sueño. El deseo rechazado por las instancias mentales superiores (el deseo onírico reprimido) remueve al mundo mental subterráneo (el inconsciente) para ser oído. ¿Qué puede usted encontrar de "prometeico" en esto?» (Freud, 1960d). (Véase también Obras Completas. T. V, pág. 97.)

<sup>119</sup> Los griegos, por ejemplo, consideraban que soñar era un acto de psyqué, acto basado en la posibilidad de trascender los límites materiales del cuerpo, del tiempo y del espacio.

huellas de una antigua y preciosa comunicación.”<sup>120</sup> Y por esto mismo, la interpretación de los sueños consiste en desandar el camino del trabajo del sueño a partir de la narración del soñante que habla una lengua donde se dice mucho más de lo que el soñante cree estar diciendo. Es decir, el soñante es hablado por el inconsciente, pero solo puede dar cuenta de esto en la medida en que relata el sueño a otro. Se trata de un método de cifrado que requiere el trabajo del soñante, así como lo hacían los intérpretes en Mesopotamia.

Acerca de los intérpretes de los sueños entre los árabes de Mesopotamia, cuenta: Para interpretar con exactitud un sueño, los onirománticos más hábiles piden a quienes los consultan información sobre todas las circunstancias que juzgan necesarias para la buena explicación. (...) En otras palabras, nuestros onirománticos no dejan que se les escape circunstancia alguna, y no dan la interpretación deseada, antes de haber entendido perfectamente y asimilado todas las interrogaciones deseables<sup>121</sup>.

Ahora bien, ¿cuáles habrán sido las preguntas iniciales que llevaron a Freud a indagar sobre el sueño y luego a redactar este texto? Muy al inicio de la lectura de la *Interpretación de los sueños*, podemos encontrar una respuesta parcial a esta pregunta, cuando dice que solía dedicarse a estudiar, desde muy temprano en su práctica, las fobias neuróticas y las representaciones obsesivas. Este interés lo condujo a ubicar ciertos elementos a partir de los cuales surgieron estos síntomas, con el fin de conseguir su liberación.

Así fue como los pacientes comenzaron a contarle sus sueños, y esto le permitió establecer algunas analogías entre el sueño y los síntomas.

A la hora de trabajar con los pacientes sus sueños, Freud consideró que era necesario conseguir varias cosas: 1. que se intensifique la atención del paciente, 2. que se suspenda la crítica, 3. que los pacientes adopten una posición de reposo y 4. que comuniquen todo cuanto les pase por sus cabezas, pues solo así, se puede interpretar. Solo así se puede abrir brecha para que aparezcan ciertas representaciones involuntarias. Se trata, entonces de generar las condiciones adecuadas para que puedan aflorar cierto tipo de pensamientos que escapen a la conciencia. Es decir, encontramos a un Freud al acecho de los pensamientos inconscientes. De hecho, la interpretación de los sueños, prioriza los pensamientos

---

<sup>120</sup> Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños en Obras Completas T. IV*, p. 155.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 120.

inconscientes y considera las imágenes como construcciones que surgen a partir de estos pensamientos.

De ahí que la pregunta que permitía esta tan peculiar cacería, es una pregunta muy alejada de la seriedad de la investigación académica y más bien de corte casual, del orden de la ocurrencia. Es decir, ¿qué se le ocurre?, o ¿qué asociaciones se le vienen con el relato del sueño?, ¿con qué recuerdos diurnos se relaciona? pregunta Freud a sus pacientes. Y, sin embargo, lo casual no quita lo formal, porque dichas preguntas, le permitieron a Freud, abrir brecha para el trazado de un nuevo método de interpretación. Dice Freud:

En las páginas que siguen demostrare que existe una técnica psicológica que permite interpretar sueños y que, si se explica este procedimiento, todo sueño aparece como un producto psíquico provisto de sentido, al que cabe asignar un puesto determinado dentro del ajeteo anímico de la vigilia.<sup>122</sup>

Para Freud los sueños no dejan de ser enigmas puesto que considera que hay un límite para la interpretación, límite que llamó el ombligo del sueño. Sin embargo, se pregunta por las condiciones de su producción. *La Interpretación de los sueños* comienza con una exhaustiva revisión bibliográfica, que, según las propias palabras de Freud, constituye una especie de terreno oscuro y confuso, que sólo termina en la medida en que aparecen algunas hipótesis que le permiten alumbrar mejor el camino como resultado de un trabajo con sus propios sueños, que lo llevó a vencer sus propios obstáculos.

El texto también es efecto de su autoanálisis, el cual le había permitido plantear la existencia del complejo de Edipo, ya desde 1897. Al respecto, resuena una frase de Lacan quien en el 70 dijo que se puede leer el complejo de Edipo como un sueño de Freud.

Acá podría dejarlos hoy. Lo que queda claro es que simplemente con ver cómo articula Freud este mito fundamental, que es verdaderamente abusivo colocar bajo la misma llave de Edipo - ¿Qué carajo tiene que ver Moisés con Edipo y el padre de la horda primitiva? - seguramente debe haber ahí adentro algo atinente al contenido manifiesto y al contenido latente, para decirlo todo y concluir por hoy, les diré que lo que nos proponemos es el análisis del “Complejo de Edipo” como si fuera un sueño de Freud<sup>123</sup>.

---

<sup>122</sup> Ibid., p. 29.

<sup>123</sup> Jacques Lacan, *El seminario. El reverso del psicoanálisis*, clase del 11 de marzo de 1970. Acá la cuestión es que Lacan toma este punto de la interpretación de los sueños en Freud para enfatizar la importancia del texto del sueño y el lugar del significante. Con esto, se propone afianzar su noción de sujeto en relación al significante. “Esencialmente, el sueño permite abordar al comienzo la función del significante y esta estructura lógica mínima (refiriéndose al número y a la teoría de conjuntos)”. Seminario De un Otro al otro. Clase 26 de febrero de 1969.

De esta manera, Freud construyó algunos puntos que fungieron como tierra firme en medio de un inmenso pantano, los cuales permitieron refutar la idea ampliamente difundida de que los sueños eran solo fragmentos irrelevantes e insignificantes.

Así, comienza, despejando aquellas ideas que no se sostienen de la bibliografía revisada, como por ejemplo que el sueño es una revelación de lo divino, que es una premonición del futuro, o que es el resultado de un movimiento fisiológico o de una cuestión anatómica. Y si bien, despejar no quiere decir descartar por completo, sí quiere decir que lo importante no es ubicar el sueño como algo que da cuenta de otra cosa, sino que es una escritura que da cuenta de una realidad en sí misma.

Freud encuentra un bello ejemplo de esto en la antigüedad, cuando Artemidoro hace a Alejandro de Macedonia interpretación de un sueño. Resulta que Alejandro había rodeado el sitio a Tiro, pero desde su punto de vista, se había tardado demasiado y se sentía disgustado y decepcionado. En el sueño veía un sátiro danzar sobre su escudo. Artemidoro descompuso la palabra Sátiro en sa tiros e interpretó, que era necesario redoblar su empeño en sitiar la ciudad y adueñarse de ella. Tuya es Tiros. Esto no lo habría podido hacer, si el soñante, en este caso Alejandro, no hubiese participado activamente en el proceso.

El más bello ejemplo de la interpretación de los sueños que nos ha legado la Antigüedad se basa en un juego de palabras. Artemidoro cuenta (Libro IV. Cap. 24.): “Paréceme empero, que también Aristandro dio a Alejandro de Macedonia una feliz interpretación, cuando éste habiendo rodeado y puesto sitio a Tiro y sintiéndose disgustado y decepcionado por el tiempo que duraba, soñó que veía un Sátiro danzar sobre su escudo; Aristandro se encontraba, casualmente próximo a Tiro, en el séquito del monarca que guerreaba en Siria. Descomponiendo la palabra “Sátiro” en Sa y tiros, hizo que el rey redoblara su empeño de sitiar la ciudad y adueñarse de ella. Por lo demás, tan estrechamente los sueños dependen de la expresión lingüística que Ferenczi (1919<sup>a</sup>) puede señalar con acierto que toda lengua tiene su propio lenguaje onírico. Un sueño es por lo general, intraducible a otras lenguas, y lo mismo vale, creo, para el presente libro<sup>124</sup>

Entonces, el método requiere de la cooperación directa del soñante, de una disposición del interprete que se esmera en tratar los sueños como textos sagrados, simplemente por el cuidado que tiene con ellos, porque se trata de una labor artesanal, de una labor con y a partir de los detalles y los fragmentos. Además, cada sueño es distinto y requiere de un cuidadoso tratamiento. Freud puede hacer esto porque él mismo ha sometido

---

<sup>124</sup> Sigmund Freud, Op. Cit. P. 121.

sus sueños (por ejemplo, con el sueño de la inyección a Irma)<sup>125</sup>, a este método e implicó vencer sus propias resistencias, labor no siempre fácil o cómoda. Y por este camino, tan cuidadoso y meticulado, Freud llegó al punto de proponer que el sueño es un cumplimiento de deseo. Y entonces se preguntó por las formas tan peculiares y extrañas de su expresión. Es decir, para Freud, estas formas que nos parecen tan extrañas, en realidad dan cuenta de un tipo de insospechados procesos psíquicos. A esto Freud le llamó desfiguración onírica.

En todo sueño cuyo contenido fuera contenido o confuso tropezaría con pensamientos oníricos que pedirían guardarse en secreto. Ahora bien, si prosigo para mí mismo el análisis, sin preocuparme por los otros (a quienes, en verdad, una vivencia tan personal como mi sueño en modo alguno puede estarles destinada), llego a pensamientos que me sorprenden, que yo no había advertido en el interior de mí mismo, que no son sólo ajenos sino también desagradables, y que por eso yo querría impugnar enérgicamente, mientras que la cadena de pensamientos que discurre por el análisis se me impone inexorable. De ese estado de cosas totalmente universal no puedo dar razón si no es mediante un supuesto: esos pensamientos estuvieron realmente presentes en mi vida anímica y en posesión de una cierta intensidad o energía psíquicas, pero se encontraban en una peculiar situación psicológica a consecuencia de la cual no pudieron devenir concientes. A este peculiar estado le llamo el de la represión. No puedo menos que suponer un vínculo causal entre la oscuridad del contenido del sueño y el estado de la represión, el de la insusceptibilidad de la conciencia, de algunos de los pensamientos oníricos e inferir que el sueño se vería forzado a ser oscuro para no traicionar los pensamientos oníricos prohibidos. Así arribo al concepto de desfiguración onírica, que es la obra del trabajo del sueño y que sirve de disimulación al propósito de ocultar<sup>126</sup>.

Entonces, el sueño es un cumplimiento de deseo sofocado.

Precisando algunos de los elementos mencionados anteriormente:

1. El sueño toma material de cualquier época de la vida, con tal que desde las vivencias del día del sueño hasta aquella más lejana de pensamiento.
2. El trabajo de interpretación quiere cancelar el trabajo del sueño:  
“Lo notable en el proceder del trabajo onírico es el material con que el trabajo del sueño se elabora. Se trata de pensamientos y pensamientos que pueden ser chocantes y

---

<sup>125</sup> Uno de los sueños más representativos y paradigmáticos del método de la interpretación de los sueños. “Por qué los sueños de contenido indiferente, que resultan ser cumplimientos de deseo, ¿no muestran sin disfraz ese sentido suyo? Considérese el sueño de la inyección de Irma, ya tratado por extenso, en modo alguno es de naturaleza penosa y por la interpretación lo reconocimos como flagrante cumplimiento de deseo ¿por qué el sueño no dice directamente su significado? De hecho, tampoco el sueño de la inyección de Irma daba a primera vista la impresión de que figurase un deseo del soñante como cumplido. Sin duda, el lector no habría recibido esa impresión, pero ni aún yo lo sabía antes de emprender el análisis” Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, Obras Completas, Tomo IV, p. 155.

<sup>126</sup> Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, Obras Completas, tomo V, p. 654.

desagradables, pero que están formados y expresados correctamente. Se traducen o se transfieren a otra escritura, a otra lengua y emplean la fusión y la combinación.”<sup>127</sup>

Estos pensamientos inconscientes tienen la característica de ser figuraciones plásticas de palabras, es decir adquieren un carácter material muy peculiar, a nivel sensorial y emotivo.

El trabajo del sueño emprende una traducción de los pensamientos oníricos a un modo de expresión primitivo, análogo a la escritura figural.

El sueño no quiere decir nada a nadie, no es vehículo de comunicación. Al contrario, se empeña en permanecer incomprensible. Lo que se mantiene es la literalidad y el desplazamiento.

Y entonces, una vez establecidos estos puntos se pregunta, ¿por qué se olvidan los sueños?, ¿qué importancia tiene su intensidad? Alguno de los autores que Freud previamente había revisado, aconsejaba retener los sueños es escribiéndolos porque el recuerdo falsea lo retenido y esto nos lleva a uno de los puntos medulares en la construcción freudiana sobre los sueños. Freud consideraba que lo que constituía el material de trabajo era la narración en sí misma del sueño, que incluía esos espacios en blanco constituidos por el olvido o la censura. Es decir, abandona la idea de que se trata de acceder a otra realidad y en cambio abre los brazos a la narración. Se trata de acceder a un tratamiento distinto del lenguaje porque la narración del sueño es ya un objeto, un objeto que hay que escuchar sin dejarse llevar demasiado por el significado de las palabras, porque éstas se han escrito en una especie de lengua extranjera que hay que diseccionar y descifrar para poder acceder a eso que insiste en mostrarse en imágenes, las cuales, han sido fabricadas a partir de pensamientos. Se trata de proyecciones hechas con pedacería porque sólo así pueden burlar la censura.

Esta manera de escuchar y leer los sueños da pauta para pensar la representación de otra manera. Podemos pensar la representación como una segunda presentación, es decir una re-creación de algo que existe previamente. Con Kant esto es fundamental, puesto que finalmente se trata de ubicar que los fenómenos, es decir, aquello que aparece a nuestra conciencia son representaciones y para Kant la pregunta es cómo es que estas representaciones del mundo se nos aparecen de la forma en que se nos aparecen fenoménicamente. Luego el tiempo y el espacio, son para Kant, las dos formas puras de la

---

<sup>127</sup> Sigmund Freud, *Conferencia Introducción al psicoanálisis* en Obras Completas, tomo XI, p. 157.

intuición sensible, en tanto que son la condición de posibilidad de estas representaciones, pero en el caso del sueño, esto no se puede pensar de la misma manera. Para empezar, porque el sueño no es una representación del mundo, pues el mundo, por lo menos en términos de la percepción, ha quedado inaccesible, lo cual elimina la percepción como fuente de la representación consciente. Kant si bien sí considera este tipo de problemas, no les da importancia alguna.

En la *Crítica de la razón pura* hay un pasaje donde Kant dice lo siguiente:

El yo pienso debe acompañar a todas mis representaciones; pues si fuera de otro modo habría en mí algo representado que no podía pensarse, lo que equivaldría a decir que la representación es imposible o que por lo menos es para mí igual a nada.<sup>128</sup>

Es decir, para Kant sí hay representaciones que no se encuentran bajo el dominio del yo, son imposibles o son igual a nada. Lo curioso es que no les niega existencia, pero sí su posibilidad. Freud le llama a eso representaciones involuntarias y por eso puede decir, que él se ocupa de aquello que Kant ignoró o menospreció.

Para Freud entonces, el sueño alucina, es decir, reemplaza pensamientos por alucinaciones, utiliza representaciones visuales o acústicas. Es decir, dramatiza ideas, habla una lengua extranjera. En la Interpretación de los sueños en una nota al pie, donde hace referencia a un texto de James Sully sobre los sueños, Freud cita: “el sueño revela por debajo de sus fútiles caracteres superficiales huellas de una antigua y preciosa comunicación.”<sup>129</sup>

La interpretación de los sueños, no sólo es un libro que trata de los sueños, sino que propone un nuevo método. Este nuevo método se encuentra muy alejado de la interpretación simbólica, muy abundante, por cierto, en cuanto a los sueños se refiere. En cambio, propone un método de descifrado que necesita para su funcionamiento el trabajo del soñante y la disposición del interprete que se esmera en tratar los sueños como textos sagrados por el cuidado que tiene con ellos. Se trata, para Freud de una labor artesanal, ya que cada sueño es distinto y requiere de un tratamiento singular y de un cuidado extremo con los detalles. Para Freud esto ha sido posible porque él mismo ha sometido a interpretación sus propios sueños (por ejemplo, con el sueño de la inyección de Irma), lo cual le implicó vencer los propios obstáculos, labor no siempre fácil y ni cómoda. Y por

---

<sup>128</sup> Immanuel Kant, *La crítica de la razón pura*, p. 202.

<sup>129</sup> Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*. En *Obras Completas*, Tomo IV, p. 155.



este camino tan cuidadoso y meticuloso, Freud llegó al punto de proponer que el sueño era un cumplimiento de deseo y entonces se preguntó por las formas tan peculiares y extrañas de su expresión. Es decir, para Freud estas formas que nos parecen tan extrañas, dan cuenta de un tipo distinto de procesos psíquicos.

Un ejemplo: el sueño del tío R. R., un colega suyo, lo visita un día antes del sueño y le cuenta que su candidatura como profesor ha sido negada y que puso en aprietos al decirle que si la demora de su nombramiento no se debía en realidad a reparos confesionales. Le responden que su excelencia provisionalmente no estaba en condiciones. Ahora sé dónde estoy dice el amigo. Los reparos confesionales también se aplican a Freud. Dos pensamientos y dos imágenes.

-En el sueño R es su tío, le inspira gran ternura.

-Ve ante sí su rostro algo cambiado. Está como alargado y una dorada barba lo enmarca y destaca con particular nitidez. Despierta y piensa: es un disparate. Las asociaciones que se le vienen a la mente son: tío Josef- lucro-ley-condena.

Su padre decía que el tío Josef no era un mal tipo, pero sí un idiota. Cumplió la condena y encaneció rápido. Se desprende de esto la pregunta: ¿R. es un idiota? Respuesta: Si el tío era un delincuente, R. No. Luego se encuentra N. Quien le cuenta que él sí fue llevado a los tribunales. Entonces, R. Es un idiota, N. No, pero es un delincuente. Freud no es ni lo uno ni lo otro. La ternura que se despliega en el sueño es una desfiguración, en realidad Freud piensa que su tío efectivamente es un idiota<sup>130</sup>.

Después de la interpretación acabada del sueño, me entero de aquello contra lo cual yo forcejeaba: era la afirmación de que R. era un idiota. La ternura que siento hacia R. no puedo atribuirla a los pensamientos latentes del sueño, pero sí a este forcejeo mío<sup>131</sup>.

El psicoanálisis dio un giro muy grande cuando, Jacques Lacan propuso otra manera de leer a Freud, distinta a la lectura de los pos freudianos de su época, los cuales, privilegiaban el sentido y la significación, colocándolas en el centro de la interpretación y de la intervención del analista. Se trataba entonces, de una sustitución de un texto por otro, donde el saber del analista traducía la lengua del analizante y la “iluminaba” de sentido, sólo que eso no tuvo ningún efecto en términos de una cura efectiva porque priorizaba el

---

<sup>130</sup> Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños, Obras Completas*, tomo V., p. 157.

<sup>131</sup> Op. Cit., p. 160.

lugar del saber del analista y de la teoría freudiana, pero no resolvía los problemas de la clínica o los atascaba en un lugar donde el analizante tenía muy pocas posibilidades de un movimiento real de su malestar. La posición de Lacan al respecto, fue introducir una triada distinta: sus tres registros (imaginario, simbólico y real) que podemos materializar en tres operaciones distintas. Partimos del hecho de que la situación analítica, una situación creada de manera artificial, se sostiene porque una persona visita a un psicoanalista y le cuenta su malestar. Es decir, la situación analítica parte del hecho de que se trata de un encuentro donde el centro está puesto en el relato. El analista entonces es un lector y la pregunta es cómo concebir la lectura del analista o desde donde lee y como interviene, a qué tipo de lectura nos referimos y de qué tipo de escritura estamos hablando. Allouch, por ejemplo, con los tres registros de Lacan, considera que en el análisis hay tres tipos de operaciones distintas, cada una ligada a uno de los registros. Se trata de traducir, transcribir y transliterar. La traducción es una operación donde se privilegia el sentido y pertenece al registro simbólico, la transcripción es una operación donde se escribe el sonido y pertenece al real, y la transliteración es una operación en donde lo que se escribe pasa de una manera de escribir a otra y pertenece al imaginario. Ninguna de estas operaciones se puede pensar estrictamente como independiente de las otras, pero Allouch considera que en el psicoanálisis de lo que se trata, basándose en la interpretación de los sueños de Freud es de una transliteración, donde las imágenes son escritura y hay que hacer una lectura, un desciframiento de esta extraña lengua que se escribe en el sueño.

El trabajo del sueño elige cierto número de significantes que se caracterizan por ser equívocos homofónicamente ... la homofonía es uno de los nombres de no identidad consigo mismo del significante. Ella es un modo del equívoco.... El inconsciente es poeta... Dar a la homofonía su estatus de escritura exige distinguirla de la asonancia en que consiste no la transcripción, sino su ideal. La homofonía es un hecho del lenguaje y sólo se sostiene, entonces, con el escrito. La homofonía pone en relación la letra con la letra y se palpa aquí que una escritura transcriptiva implica la operación de la transliteración<sup>132</sup>.

Este trabajo se aleja mucho de la interpretación a partir de la noción de símbolo, pero ¿qué fue exactamente lo que Benjamin tomó de Freud y por qué? <sup>133</sup> Benjamin pudo leer en

---

<sup>132</sup> Jean Allouch, *Letra por letra*, P. 113-114.

<sup>133</sup> Foucault en la Introducción al *El sueño y la existencia* de Binswanger hace una severa crítica al tratamiento psicoanalítico del sueño. Según Foucault, a diferencia de Binswanger quien concede una doble importancia a lo onírico, Freud y el psicoanálisis no han logrado nunca hacer hablar al sueño. Binswanger se orienta hacia el análisis de las formas fundamentales de la existencia y no se limita a una hermenéutica de los signos, sino que a partir de una interpretación exterior puede alcanzar la comprensión de las estructuras

Freud una posibilidad de ampliar el mundo, al tomar aquello que ha sido dejado de lado como los sueños o los lapsus, los cuales, en realidad son grietas que muestran la existencia de otro mundo en este mundo y que permiten asomarse y apreciar la existencia de una insospechada realidad. Por eso, para Benjamin, no se trata de salir del lenguaje, sino de volver a él, así como, también Freud se aleja de la idea de pensar el sueño como referente de alguna otra cosa, y apela, más bien, a una forma de leer el sueño a partir de las asociaciones del soñante.

En la antigua Grecia, idea era un término que estaba estrechamente vinculado al ver. Ver también como entender, pero hay otros términos relacionados, que tienen que ver con figura y forma corporal, por ejemplo, eidos. La tradición filosófica optó por hacer una lectura más desligada de la materialidad del término, más relacionada con la noción de número, con el Uno metafísico al que se refiere Platón. Benjamin, hace una lectura de Platón que permite reubicar las ideas, en tanto formas puras, pero labradas al interior del lenguaje, de esa manera les otorga un aspecto material y corporal, dado que se trata de la voz, de la enunciación necesaria en el acto de nombrar. El nombre en Benjamin, es entonces, lo que mantiene una relación con el aspecto divino del lenguaje y este nombrar también tiene un aspecto imaginario, como dice Lacan, dado que genera imágenes. También lo señala Platón en el Crátilo, pero la cuestión es que en Benjamin se trata de un acto de lecto escritura. Por otro lado, Bergson, el surrealismo y el psicoanálisis también le proporcionaron elementos a Benjamin para construir esto que él llamó imagen dialéctica. Una construcción muy peculiar, con la cual Benjamin, pretendía perforar el achatamiento propio de la modernidad y de la historia con sus excesos en términos de linealidad temporal y causalidad racional. Configurar un freno de mano para detener la gran maquinaria capitalista sobre la que vamos montados, sin posibilidad alguna de evitar la catástrofe. Parte entonces, de una crítica a la noción de experiencia kantiana y a una propuesta

---

fundamentales de la existencia. En cambio, el psicoanálisis se limitó a la función semántica del lenguaje de los sueños y descuidó la estructura morfológica y sintáctica. De esta manera “la distancia entre la significación y la imagen jamás se colma en la interpretación analítica, sino es mediante un excedente de sentido”. (p. 69) Es así que Freud solo le otorgó al sueño el estatuto de la palabra, pero no lo reconoció en su realidad de lenguaje. Esto tiene que ver, según Foucault, con la limitada noción de símbolo que Freud manejaba. “Freud tomó el símbolo solamente como el punto de tangencia donde se encuentran por un instante, la significación nítida y el material de la imagen tomado como residuo transformado y transformable de la percepción.” (p.72)

epistemológica vía estas imágenes centrada en la importancia del objeto que diera lugar a lo inesperado, al Mesías, a la redención y al tiempo del ahora.

## **Capítulo 2**

### **Naturaleza y desarrollo de las imágenes dialécticas en Walter Benjamin**

## 2.1 Imágenes dialécticas y el inconsciente (Freud, Jung, Klages)

Para Benjamin, los sueños son también umbrales. En *El libro de los pasajes* encontramos una clara alusión al sueño como un umbral:

Sólo el niño de la gran urbe puede entender esos días de lluvia en la ciudad que llevan astutamente, con toda su carga de seducción, a soñarse de vuelta a pasados años de infancia. Pues la lluvia es lo que más cosas mantiene ocultas por todas partes, haciendo que los días no sólo sean grises, sino uniformes. Se puede hacer lo mismo de la mañana a la noche: jugar al ajedrez, leer las horas o pelearse, mientras que con el sol es completamente distinto, porque matiza las horas y no favorece al soñador. Por eso tiene éste que sortear los días resplandecientes empleando la astucia, levantándose muy temprano, como los grandes ociosos, los paseantes de puerto y los vagabundos: tiene que estar en su puesto antes que el sol. En la “oda a la radiante mañana”, que regaló hace muchos años a Emmy Hennings, Ferdinand Hardekopf, el único verdadero decadente que ha dado Alemania, le confió al soñador las mejores medidas de protección para los días soleados.<sup>134</sup>

En este pequeño relato aparecen la lluvia como refugio para el soñante, que por otro lado borra los matices del día, pero favorece al soñador. Lo que parece gris y decadente, en realidad funge como canal para acceder a otro estado de conciencia. Benjamin y Freud destacan la dimensión textual del sueño, es decir, la importancia del relato del soñante.

Por otro lado, para Benjamin, el interés por la lógica onírica no está en función de una cura o una construcción metapsicológica, sino que lo importante de los sueños está en el despertar. “Despertar como síntesis de la conciencia onírica y antítesis de la conciencia vigilante.”<sup>135</sup> El lenguaje del sueño está en relación a lo que se dibuja como totalidad.

El lenguaje del sueño no está en las palabras, sino bajo ellas. En él las palabras son productos accidentales del sentido, el cual se encuentra en la continuidad sin palabras de un flujo. El sentido se esconde dentro del lenguaje de los sueños a la manera en que lo hace una figura dentro de un dibujo misterioso. Es incluso posible que el origen de los dibujos misteriosos se encuentre en esa dirección: en calidad de estenograma onírico.<sup>136</sup>

El sentido se esconde entre las palabras y las imágenes y para Benjamin el desciframiento del sentido, habría de conducirnos a un despertar colectivo en la vigilia.

En el caso de la construcción de las imágenes dialécticas, se trata también de una operación de transliteración o de transcripción. El trabajo de fabricación de estas peculiares

---

<sup>134</sup> Walter Benjamin, *El libro de los pasajes*, (D1a, 9)

<sup>135</sup> Walter Benjamin, *Sueños*, p. 89.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 69.

imágenes implica, sobre todo, nombrar los objetos que, por estar en la espesura de la “prehistoria” carecen de palabras, pero se encuentran presentes en la realidad cotidiana, tan cerca y tan a la mano, que no se pueden apreciar. Como dice Adorno: “Los malentendidos son el medio de comunicación de lo no comunicativo. El reto de escribir un artículo sobre los pasajes de París, contiene más filosofía, que las consideraciones sobre el ser del ser”<sup>137</sup>.

Y más adelante en el mismo texto, en relación a la noción de prehistoria:

El concepto Hegeliano de la segunda naturaleza como concreción de las relaciones humanas que se alienan a sí mismas, así como también la categoría marxista del fetichismo de las mercancías, tiene una posición clave en Benjamin. No le fascina solo despertar la vida oculta en lo petrificado, como en la alegoría, sino también contemplar lo vivo, de tal modo que se presente como largamente acontecido, prehistórico y libere inesperadamente su significado<sup>138</sup>.

Las imágenes dialécticas entonces, requieren de una interpretación que permita transportar estos objetos de una zona a otra, para que puedan encontrar una apertura en términos de significación distinta fuera del campo de lo meramente mercantil y práctico. Es decir, los objetos son tomados como signos a la vez. De esta manera, la interpretación vuelve al objeto para liberarlo de la esclavitud del utilitarismo y con ello liberarnos también a nosotros del peligro de la cosificación de la conciencia. Estos objetos, vacilan en el umbral entre una realidad quieta e inerte y una forma activa de ser vistos y de ser escuchados<sup>139</sup>.

En este punto, Benjamin introduce dos nociones muy importantes y a la vez problemáticas en las imágenes dialécticas. Una es la noción de fantasmagoría, la otra, es lo onírico.

El fansterio es una ciudad hecha de pasajes. En esta “ciudad de pasajes” la construcción del ingeniero presenta un carácter de fantasmagoría. La “ciudad en pasajes” es un sueño que acariciará la mirada de los parisinos hasta bien entrada la segunda mitad del siglo. Todavía en 1869 las “calles galería” de Fourier facilitan el trazado de la utopía de Moilin, Prís en el año 2000. La ciudad adopta allí una estructura que la convierte con sus almacenes y sus apartamentos, en el decorado ideal para el flaneur<sup>140</sup>.

---

<sup>137</sup> Theodor Adorno, *Sobre Walter Benjamin*, p. 15.

<sup>138</sup> Ibid., p. 17.

<sup>139</sup> Una frase que se encuentra en *El libro de los pasajes*, advierte de este continuo vaivén en Benjamin entre lo óptico y lo lingüístico cuando dice que “el interés originario por la alegoría no es lingüístico, sino óptico”. (J 59,4)

<sup>140</sup> Walter Benjamin, *Paris, capital del siglo XIX en El libro de los pasajes*, p. 53.

En el caso de lo onírico, se puede entender que para Benjamin la estructura del sueño puede ser considerada como la clave para plantear un despertar, es decir una liberación del yugo de la filosofía kantiana y un despertar que no se puede pensar solamente a nivel individual. Sin embargo, en relación a este punto, Adorno consideraba que introducir el sueño de esta manera le restaba fuerza a la noción de imagen dialéctica porque el sueño es un contenido de conciencia, independientemente de que Benjamin se refiera a un sueño colectivo, ya que no deja de ser lineal, y depende ontogenéticamente del futuro como utopía: “Si transportas la imagen dialéctica como sueño en la conciencia, el concepto se desmitifica pero falsifica el poder objetivo, liberador que podría legitimizar su materialidad. El fetiche no es la conciencia”<sup>141</sup>.

Resulta enigmático que Benjamin haya preferido la noción de inconsciente colectivo de Jung a pesar de las críticas que hiciese Adorno al respecto. En la carta del 2 de agosto de 1935 Adorno escribe:

Soy el último en fracasar en no ver la relevancia de la inmanencia de la conciencia en el siglo diecinueve. Pero el concepto de imagen dialéctica no puede ser derivado de la inmanencia de la conciencia. En todo caso, la inmanencia de la conciencia como interior es en sí misma una imagen dialéctica para el siglo diecinueve como alienación (...) Lo que se necesita, es de no transponer la imagen dialéctica como sueño en la conciencia, sino más bien, de disponer del sueño en su construcción dialéctica y entender la inmanencia de la conciencia en sí misma, como constelación de lo real<sup>142</sup>.

En algún momento, Benjamin consideró de suma importancia para afinar su planteamiento, dedicarse al estudio de la diferencia entre las imágenes arcaicas de Klages y los arquetipos junguianos. Adorno, en cambio, no consideraba importante dedicarse demasiado a esta diferencia, y sostenía, que era mucho más interesante el planteamiento de Klages que el de Jung.

De nuevo, un par de palabras sobre los Pasajes. Sin duda, la relación entre su noción de “sueño colectivo” y el inconsciente colectivo de Jung (de cuyas publicaciones, exceptuando un significativo artículo sobre Joyce, apenas me ha llegado nada) es una relación digna de tomar en cuenta. Pero nunca ha podido dejar de llamarme la atención el hecho de que usted se haya distanciado del modo más firme y enfático de aquello que aparentemente más le interesaba en un principio: tanto de Gundolf en *Las afinidades electivas* como de las apreciaciones del Barroco que vienen sucediéndose desde el expresionismo hasta Hausenstein y Cysarz, cuyo libro sobre Schiller supera los más oscuros temores. Mi propósito no es otro que dotar de valor sistemático a esta intención suya; relacionándola en cierta medida con la categoría de “extremo”, que ahora mismo tiene especial importancia para mí. Así, todavía recuerdo muy bien cuán profundamente me impresionó cómo, hace ahora ya por lo menos diez años y

---

<sup>141</sup> *Correspondencia completa Adorno-Benjamin*, p. 495.

<sup>142</sup> *The Correspondance of Walter Benjamin. 1910-1940*, P. 496.



recurriendo entonces todavía sin mayores reparos a proposiciones teológicas (teocrático-ontológicas), hizo usted frente del modo más enérgico al Scheler de entonces. Sólo en este sentido puedo comprender la relación con Jung o con Klages (cuya teoría de los “fantasmas” en la “realidad de las imágenes” en *El espíritu antagonista* queda bastante próxima a nuestra problemática). Para decirlo con mayor exactitud: justamente aquí se halla la línea de demarcación entre las imágenes arcaicas y las imágenes dialécticas o, como expresé en una ocasión contra Brecht, de una teoría materialista de las ideas<sup>143</sup>.

Esta cuestión la reparó posteriormente Benjamin, cuando Jung se asoció al partido nacional socialista. En ese momento, a Benjamin le pareció más pertinente, no abandonar el interés por Jung, pero, para denunciar la estructura fascista de sus planteamientos. De cualquier manera, Adorno encontraba una gran oportunidad para plantear una teoría materialista de las ideas. Por eso, consideraba que era importante que las imágenes dialécticas fueran objetivas. De ahí que lo remitiera una y otra vez a Freud y no a Jung. Para Benjamin, sin embargo, Jung era atractivo por sus planteamientos en términos de la colectividad, pues buscaba una manera de tensar la lógica onírica en el campo de lo político. Por otro lado, para Benjamin, el sueño era un problema que pertenecía no tanto al conocimiento, sino a la percepción y en este sentido, se trataba de encontrar una ampliación de la percepción, pero tomando en cuenta que la vigilia y el sueño están necesariamente ligados a la forma de pensar la conciencia. En ese sentido, la verdad no estaría ni en la vigilia ni en el sueño, o estaría en ambos, porque la verdad no se reduce a la conciencia:

En cuanto al problema de la realidad de los sueños, hay aquí que notar que la determinación de la relación, del mundo de los sueños con el de la vigilia, es decir, el real, debe distinguirse rigurosamente de la investigación de su relación con lo que es el mundo verdadero. En la verdad, el mundo verdadero, no hay, en absoluto, sueño ni vigilia como tales; éstos son a lo sumo símbolos propios de su representación. Dado que, en el mundo de la verdad, lo que es el mundo de la percepción ha perdido ya su realidad. Es más: tal vez el mundo de la verdad no resulte ser en absoluto como tal el mundo de ninguna conciencia. Y aquí hay que decir que aquel problema de la relación existente entre sueño y vigilia no es un problema de conocimiento, sino que lo es de la percepción<sup>144</sup>.

Los sueños son objetos para Benjamin, así como dentro del sueño el soñante es un objeto, y los estados de ensoñación proporcionan elementos para un despertar en la vigilia que permita encontrar herramientas para tratar a los objetos de otra manera que no obedezca a la fetichización de las mercancías propia de la modernidad.

---

<sup>143</sup> Op. Cit., carta 25, p. 74.

<sup>144</sup> Walter Benjamin, *Sueños*, p. 71-72.

Pero las percepciones como tales nunca pueden ser verdaderas o falsas, sino problemáticas, y esto sólo respecto a la pertinencia de su contenido de sentido. El sistema de estas posibles pertinencias es la naturaleza de los hombres. Por lo tanto, el problema es lo que en la naturaleza de los hombres tiene que ver con el contenido de sentido que es el propio de la percepción onírica, y lo que en ésta tiene relación con el contenido de sentido de la percepción en estado de vigilia. Ambos son importantes de la misma manera para el conocimiento, **esto es importantes sólo y únicamente como objetos**<sup>145</sup>.

En el texto *El surrealismo la última instancia de inteligencia europea*, Benjamin claramente expone, una vez que crítica el movimiento surrealista y traza sus límites, cómo piensa la relación entre la vigilia y el sueño. Para Benjamin lo enigmático no puede estudiarse profundizando en lo enigmático, sino justamente saliendo de lo enigmático. La óptica dialéctica opera aquí de manera contundente.

Por ejemplo, el más apasionado estudio de los fenómenos telepáticos no nos puede enseñar de la lectura ni la mitad de lo que nos enseña la profana iluminación de la lectura sobre los fenómenos telepáticos. O también, el estudio apasionado de la embriaguez por el hachís no enseñará ni la mitad de lo que nos enseña la profana iluminación del pensamiento sobre la embriaguez por el hachís. Tanto el lector como el pensador, el esperanzado y el flâneur, son todos tipos del iluminado, como lo son el que consume opio, y el soñador y el embriagado. Y ellos son, además los más profanos. Por no hablar de la más terrible de las drogas (la más terrible, a saber, nosotros mismos), que consumimos en nuestra soledad<sup>146</sup>.

Entonces, adentrarse en el mundo onírico es una manera de estudiar el mundo de la vigilia. Se trata siempre de descentrar, de introducir una óptica otra, una forma de sacar a las cosas de su mismidad.

Benjamin tiene una manera muy particular de trabajar con lo onírico, la cual toma ciertos elementos del psicoanálisis, pero su objetivo es llevar el sueño al colectivo, tomando el colectivo en su aspecto corporal:

También el colectivo es corporal. Y la *physis* que se le organiza a través de la técnica sólo se la puede generar, de acuerdo a su realidad política, objetiva, en ese espacio de imágenes al que nos introduce la iluminación profana solamente. Sólo una vez que el cuerpo y el espacio de imágenes se conjugan en ella con tal profundidad que la tensión revolucionaria se convierte en una inervación corporal colectiva y las inervaciones corporales del colectivo se convierten en descarga revolucionaria, la realidad se puede superar a sí misma hasta el punto que exige el texto del *Manifiesto comunista*.<sup>147</sup>

---

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>146</sup> Walter Benjamin, *Sueños*. p. 81.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 82.

El movimiento surrealista<sup>148</sup>, en su afán por encontrar otras formas de creación alejadas de la razón, siguió la brecha abierta por el psicoanálisis, pero para explorar en el terreno del arte y de la política.

Los surrealistas tomaron algunas de las ideas de Freud para trabajar sobre todo en relación al proceso de creación artística.<sup>149</sup> La producción de los surrealistas proliferó sobre todo en el terreno de la pintura, la literatura, la poesía y el cine. La escritura automática o el método crítico paranoico son algunos de los resultados que tuvieron, en este caso, Salvador Dalí y André Breton, al hacer del método psicoanalítico un método de creación.<sup>150</sup> Sin embargo, no todo fue armonioso en este encuentro. Cuando Breton invitó a colaborar a Freud en un texto llamado *Trayectoria del sueño*, Freud marcó la diferencia entre el trabajo psicoanalítico con los sueños y las propuestas de los surrealistas en su respuesta a dicha invitación: “Un libro de sueños, sin las asociaciones que ahí se añadieron, sin el

---

<sup>148</sup> “Surrealismo: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral. Enciclopedia: Filosofía: el surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos, y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de su vida. Han hecho profesión de fe de SURREALISMO ABSOLUTO, los siguientes señores: Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crével, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malquine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitral.” André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, p.34  
Por otro lado, la palabra surrealismo en francés tiene un significado que es intraducible al español, a menos que se respetará el sur que en francés quiere decir sobre. De hecho, algunos críticos y surrealistas de la época preferían el término sobre realismo, pero los surrealistas españoles como Dalí optaron por el término surrealismo en castellano.

<sup>149</sup> En una carta Adorno dice a Benjamin lo siguiente: “En una revista inglesa de cine leí una recensión del último libro de Breton (*Les vases communicants*), que si no me equivoco está muy próximo a muchas de nuestras intenciones. El libro se vuelve contra la interpretación psicológica del sueño, defendiendo enérgicamente su interpretación a partir de *imágenes objetivas*; y parece otorgar a éstas un carácter histórico clave. “P. 68. Subrayo imágenes objetivas porque ya habíamos señalado en otro apartado, la posición epistemológica de Adorno por centrarse en el objeto y no en el sujeto. Para él las imágenes dialécticas no tendrían que ser psíquicas, ni subjetivas pues esto les quitaría fuerza y las condenaría a la inmanencia que tanto criticaba en Freud.

<sup>150</sup> Breton estudió psiquiatría y encontró a Aragon en el centro neurológico de Pitié en París, en el servicio del Dr. Babinski, juntos leían *Los Cantos de Maldoror* de Lautremont. Poco después, Breton abandonó la psiquiatría para dedicarse a la literatura. En 1921 Breton conoció a Freud y en un texto llamado *Entrevista con el profesor Freud*, se puede apreciar la desilusión que le ocasionó este encuentro, debido al escaso interés que Freud mostró en relación a las propuestas de Breton.

conocimiento de las circunstancias en las cuales un sueño tuvo lugar, tal libro para mí no quiere decir nada y casi ni puedo imaginar lo que él pueda querer decir para otros.”<sup>151</sup>

Se puede apreciar en esta respuesta, que, para Freud, la interpretación de los sueños en psicoanálisis, es siempre en relación a las asociaciones del soñante y no en relación a símbolos universales, o claves hermenéuticas preestablecidas, y que la lectura de los sueños requiere de un cuidadoso trabajo de desciframiento, como señalamos anteriormente, que con Lacan adquiere el estatuto de una transliteración.

Por otro lado, Benjamin, a diferencia de Freud, consideraba al surrealismo como un movimiento de verdadera creación, dado que daba lugar a una serie de experiencias que generalmente no eran tomadas en cuenta. Se enfocaba, peligrosamente, en ese punto intermedio entre la vigilia y el sueño que tanto le interesaba:

La vida parecía que solo merecía la pena vivirse, cuando el umbral entre la vigilia y el sueño quedaba desbordado como por el paso de imágenes que se agitan en masa; el lenguaje era solo lenguaje, si el sonido y la imagen, la imagen y el sonido se interpretaban con una exactitud automática, tan felizmente que ya no quedaba ningún resquicio para el groso del “sentido.”<sup>152</sup>

Según Benjamin, el surrealismo daba lugar a una iluminación profana que hubiera podido permitir ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución. Sin embargo, Benjamin en su texto de 1929, ya advertía que el movimiento surrealista había de transformarse o corría el riesgo de perecer. Además, consideraba que los surrealistas acababan banalizando el sueño. Desde mi punto de vista, no solo banalizaron el sueño, también banalizaron el término medular del psicoanálisis que es el inconsciente, el cual, rápidamente convirtieron en subconsciente, haciendo del primero, un simple estado de fácil acceso a la conciencia, que les servía de inspiración poética y artística, pero que de ninguna manera vinculaban con sus propias y específicas problemáticas, como lo habría hecho Freud. También banalizaron el método de trabajo, que, si bien intentaba abrir las puertas a un tipo de pensamiento no racional, no limitado por la moral o las reglas del pensamiento estructurado, se convirtió en una receta para que cualquier creación sin sentido se convirtiera en una producción artística, solo por el hecho de oponerse a la razón y a los moldes tradicionales.

---

<sup>151</sup> Citado en Roland Léthier. “La intervención de los surrealistas, un momento fecundo para la locura.” En *Revista Artefacto*, p. 97.

<sup>152</sup> Walter Benjamin, *El surrealismo, la última instancia de la inteligencia europea*, p. 23.

De hecho, Benjamin encontró una estrecha relación entre esta forma del tratamiento de lo onírico y el romanticismo alemán, justamente en un texto sobre *El alma romántica y el sueño* de Albert Béguin<sup>153</sup>. De esta manera, su crítica se extendió también a la forma en cómo Béguin vinculó la poesía con el sueño, siempre tomando el sueño como un proceso consciente.

En síntesis, el inconsciente, al que se referían los surrealistas, cuyas resonancias con el romanticismo son inevitables, era siempre un inconsciente fantástico. A diferencia de Freud, que, si bien consideraba que el sueño era capaz de resolver dudas y problemas, y en poetas y compositores, construir la fuente de nuevas inspiraciones, también tenía algo inédito que mostrarnos.

Benjamin, de manera similar, buscaba en su tratamiento del sueño, ampliar los límites de la percepción y de la experiencia, dos nociones que Benjamin exploró y vinculó con la memoria. Ya desde *Algunos temas en Baudelaire* y desde *El programa para toda filosofía futura*, Benjamin había planteado, siguiendo a Freud, que percepción y conciencia no se correspondían. Proust, según Benjamin, llevaba a la reproducción artificial de la experiencia de Bergson, esa que huye de la experiencia propia de las grandes urbes, es decir la de las grandes industrias.

Y un poeta fue, pues, quien puso a prueba la teoría bergsoniana de la experiencia. La obra de Proust *À la recherche du temps perdu* puede verse pues como el intento de, bajo las presentes condiciones sociales, producir la experiencia por una vía sintética justamente tal y como Bergson las concibe, pues cada vez podemos contar con su génesis por vía natural.<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup> Según Burkhardt Lindner: Benjamin trata el tema nuevamente en una de sus últimas recensiones. Se trata de un análisis del estudio en dos tomos de Béguin acerca de los sueños en el romanticismo alemán y en la poesía francesa. Béguin estaba cerca de los surrealistas, pues en ellos veía renovada lo que era la herencia del romanticismo alemán. Pero esa era una posición que Benjamin, a pesar de su simpatía por la investigación del autor, consideraba funesta. Así, una vez más, aunque sin utilizar ahora la fórmula de la iluminación profana, Benjamin constata que, ya en el romanticismo, el camino de regreso que hace el alma a la tierra natal de la poesía a través de los sueños hacía mucho tiempo que ya estaba cortado. La apelación a la vida onírica era una señal de alarma en la que inconfesadamente se admitía que el precio del éxito literario era la corrupción de las doctrinas místicas. Los poetas románticos no son para él autoridades de una iniciación, menos aún de una consagración. Benjamin duda de que la mirada de Béguin dirigida a los siglos XIX y XX descubra la actualidad y supervivencia de la poesía romántica alemana. Y se hace la pregunta decisiva de si, en lo que es el romanticismo alemán, la cien veces citada apelación a los sueños, así como su esfera nocturna, puede entenderse en tanto que relación sustancia entre el ensueño y la poesía. En lugar de afirmar esa apelación con fuente esotérica de iniciación en la poesía, hay que llevar a cabo una construcción histórica actual, a cuya luz las teorías románticas de los sueños al fin se desvanezcan.” Epílogo a Walter Benjamin, *Sueños*, p. 144-145.

<sup>154</sup> Walter Benjamin, *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, p. 156.

La experiencia de Proust estaba marcada por la definición de memoria voluntaria y de memoria involuntaria. La primera es poco interesante y más bien, mecánica y corresponde con la forma en que Freud definió el recuerdo encubridor. Se trata de la conciencia como forma de autoengaño. En cambio, la memoria involuntaria estaba compuesta de todo aquello que no había sido vivido, expresa y conscientemente. Esta forma de memoria, sólo podía ser disparada con estímulos sensoriales, especialmente el olfato, y entonces estaba sometida a un cierto carácter azaroso. *En busca del tiempo perdido* constituye, un magnánimo esfuerzo por rescatar otro tipo de experiencia, vía la memoria involuntaria, es decir, trataba de plantear otra forma de operar de la memoria que, a su vez, permitiera otro tipo de experiencia. En este sentido, el azar juega para Proust un lugar fundamental en la búsqueda de esta otra forma de la experiencia. De ahí que sea tan importante el deambular en las ciudades, caminar sin rumbo, como un *flâneur* que hace de los espacios urbanos otra cosa de aquello para lo cual fueron diseñados, porque se busca en ellos: “Según Proust, al azar le corresponde que cada cual cobre una imagen de sí mismo, que se pueda adueñar de su experiencia.”<sup>155</sup> En cambio Baudelaire, dice Benjamin, colocó el shock en el centro de su producción artística. Benjamin extrajo esta noción de shock de forma muy particular, puesto que leyó a Proust con Freud e hizo de la experiencia de shock, una forma de rotura de la protección de estímulos, que en Freud provienen no solo del exterior, sino sobre todo del interior, y que tiene como finalidad volver a restablecer el control del estímulo desarrollando la angustia. Ésta al haber sido omitida, genera la neurosis traumática. Freud había planteado ya un acceso directo de algo que no tuvo forma de tramitarse y convertirse en un recuerdo, es decir, había planteado una forma de olvido. Benjamin, leyó a Proust y encontró antes que en Freud esta manera de pensar la memoria y la experiencia. Para Benjamin la noción de *schock* se puede leer con Proust porque permite un momento de detención mesiánica:

Cuando el pensar se detiene de golpe en una constelación saturada de tensiones, provoca en ella un *schock* que la hace cristalizar como mónada. El materialista histórico aborda un objeto histórico única y solamente allí donde éste se le presenta como mónada. En esta estructura reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer, o, dicho de otra manera, de una oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido. Y la aprovecha para hacer saltar a una determinada época del curso homogéneo de la historia, de igual modo que hacer saltar de su época a una determinada vida o del conjunto de una obra a una obra determinada. El beneficio de este procedimiento reside en que en la obra se halla conservado y superado el

---

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 157.

conjunto de la obra, en ésta toda la época y en la época el curso entero de la historia. El fruto nutricional de lo históricamente comprendido tiene en su interior al tiempo, como semilla preciosa pero insípida.<sup>156</sup>

En este sentido, la noción de *shock* y las imágenes dialécticas tienen estas mismas características, es decir, que hacen de la detención, una estrategia para introducir movimiento en lo estático, de la misma manera que Benjamin plateaba, retomando a Marx, la revolución como el freno de emergencia que detiene la locomotora en la que viajamos como humanidad, o en el ejemplo de la revolución francesa cuando en la primera noche de combate se registraron disparos contra los relojes de las torres y se detuvo el tiempo. Esta detención es necesaria en el proceso de redención y rememoración al que se refiere Benjamin. Esta rememoración no pretende quedarse instalada en la repetición de lo mismo, sino que aspira a hacer saltar el continuum. Freud ya había hablado de esta compulsión a la repetición en términos psíquicos, y también buscaba una salida<sup>157</sup>.

Cabe señalar que lo más importante en el planteamiento freudiano es el *más allá del principio del placer*. Es decir, que la explicación del placer basada en el principio de homeóstasis que definía el placer como la tendencia a mantener el organismo en ceros, no fue suficiente para el mismo Freud cuando quiso explicar la repetición de recuerdos, sueños o estímulos que son en realidad displacenteros para el sistema y que generan angustia. Luego entonces, Freud tiene que aceptar que su principio del placer no sirve para explicar todo y que hay un más allá de éste, lo cual hace que el sistema se vea sobrepasado, invadido por un excedente. Es en este punto donde la economía freudiana hace un cruce con los principios establecidos por Marx. De ahí que la plusvalía sirviese a Lacan como un elemento fundamental para gestar eso que él llamó goce (*jouissance*). El goce lacaniano está construido a partir de estas dos coordenadas, el más allá del principio del placer de Freud y la noción de plusvalía marxista.

Lo que es impactante, destacable, inaudito, implicado en la dimensión de los procesos primarios es algo que puede expresarse más o menos así: no “al comienzo está la satisfacción”, no es esto, no es que el individuo viviente corre tras su satisfacción. Lo que es importante es que haya un estatuto del goce que sea la insatisfacción elidiéndolo como original, como implicado en la

---

<sup>156</sup> Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia*, p. 54.

<sup>157</sup> Al respecto, la discusión con Ferenczi y Rank es de sumo interés, puesto que éstos últimos sostenían, en contra de Freud, que era necesario superar la compulsión a la repetición. Cfr. Ferenczi y Rank.; *Metas en el análisis*.

teoría de aquél que introdujo dicha teoría. Poco importa que lo haya expresado o no así, pero si él lo ha hecho así, es decir, si ha formulado el principio del placer como nunca nadie lo había formulado antes que él dado que el placer servía desde siempre para definir el bien, era en sí mismo satisfacción. Salvo que naturalmente nadie podía creerlo, porque todo mundo ha sabido desde siempre que estar en el bien no es siempre lo satisfactorio; Freud introduce esta otra cosa, se trata de ver cuál es la coherencia de esta punta con la que se indica en primer lugar en la dimensión con la verdad<sup>158</sup>.

Luego en la sesión del 13 de noviembre del 68:

Recurriré a Marx, cuyas palabras, importunado como estoy desde hace mucho tiempo. Con una homología que se apoya en Marx, procederé a presentar hoy el lugar donde tenemos que ubicar la función esencial del objeto a.

Marx plantea el problema del objeto del capital. Nosotros veremos que permite enunciar paralelamente en la investigación psicoanalítica.

Marx parte de la función del mercado. Su novedad es el lugar donde sitúa el trabajo. No es que el trabajo sea nuevo, sino que sea comprado, que haya un mercado de trabajo. Esto le permite a Marx demostrar lo que hay de inaugural en su discurso, y que se llama la plusvalía. Resulta que este progreso inspira el acto revolucionario que se conoce, O más bien que se conoce muy mal porque no es seguro que la toma del poder haya resuelto la subversión del sujeto-capitalista-prometida por este acto y que haya tenido, de hecho, consecuencias faustas a gusto incluso de los marxistas que habrían tenido que recogerlas. Pero por ahora, esto nos importa poco. Lo que importa es lo que Marx designa y lo que quiere decir su avance.

Estructuralistas o no, estos comentaristas de Marx parecen haber demostrado que Marx por su parte, era estructuralista. Y es que justamente lo que es él como ser de pensamiento hasta el punto que determina la predominancia del mercado de trabajo. Se desprende como causa de su pensamiento la función –oscura, hay que decirlo, sí, esta oscuridad se reconoce en la confusión de los comentarios- de la plusvalía.

El trabajo no era nuevo en la producción de la mercancía, como tampoco era nueva la renuncia al goce, cuya relación con el trabajo ya no tengo que definir aquí. Desde el principio y contrariamente a lo que dice, o parece querer decir Hegel, esta renuncia constituye al amo, quien piensa volverla el principio de su poder. La novedad es que haya un discurso que articule esta renuncia y que haga aparecer lo que llamaré la función del plus de gozar. El plus-de-gozar procede de la enunciación<sup>159</sup>.

Este aspecto del más allá del principio del placer no está considerado por Benjamin en su lectura, puesto que sólo se centra en la rotura de la barrera de contacto y en la idea de que la memoria y la conciencia no se corresponden. Ya que Benjamin estaba interesado en ampliar la conciencia y la percepción, es evidente que la propuesta del psicoanálisis le resultó atractiva, no sólo por planteamientos como éste, sino sobre todo por los planteamientos desarrollados en torno al sueño.

Por otro lado, Benjamin mantuvo cierta distancia con Baudelaire porque según Benjamin, Baudelaire no se habría percatado de lo caro que le costó equiparar el narrador a la multitud y esto lo condujo a colocar la experiencia de shock en el centro de su forma de producir, a

---

<sup>158</sup> Jacques Lacan, *El seminario, El acto analítico*, sesión de 6 de diciembre de 1967.

<sup>159</sup> Jacques Lacan, *El seminario, De un Otro al otro*, sesión del 13 de noviembre de 1968.



diferencia de Proust, que buscaba desesperadamente la cada vez más ausente figura del narrador. Baudelaire, en cambio, perdió al narrador y disolvió el aura a través de la experiencia de shock. De esta manera, contribuyó a la visión que consideraba que las cosas eran mudas y ciegas y estaban a merced del creador que buscaba la experiencia de shock a costa del aura.

De todas las distintas experiencias que han hecho de su vida aquello en lo que al fin se ha convertido, Baudelaire destaca como la experiencia decisiva, como la sin más inconfundible, ese empujón que le imprimió la multitud. La apariencia de una multitud en sí movida, de una en sí animada, de la que el flâneur está prendado, se le ha desvanecido por completo. Para aguzar aún más su bajeza, el poeta ve el día en que hasta las prostitutas y los parias hablarán a favor del estilo de vida ordenado, condenarán el libertinaje y nada admitirán sino el dinero. Traicionando por estos sus últimos cómplices, Baudelaire arremete contra la multitud en su conjunto, y lo hace empelando la ira impotente de quien arremete contra la lluvia o el viento. Así quedó tramada la vivencia a la cual Baudelaire le otorgó el peso de una experiencia verdadera. Con ello había señalado el precio que cuesta la sensación de lo moderno, a saber, la desintegración del aura en la vivencia que corresponde al *shock*. El acuerdo de tal desintegración llegó a costarle caro, pero es la ley de su poesía; la que, en el Segundo Imperio, brilla como “un astro sin atmósfera”<sup>160</sup>.

Así, los habitantes de la modernidad defraudados en su experiencia, con todos sus desarrollos tecnológicos se encuentran en un umbral muy peculiar, entre el *shock* de Baudelaire y el instante de Proust.

Pero para Benjamin, el campo de lo onírico siempre fue un camino viable para disolver la mitología en la historia:

Delimitación de la índole de este trabajo respecto de Aragon: mientras que Aragon se aferra a los dominios del sueño, se ha de hallar aquí la constelación del despertar. Mientras que en Aragon permanece un elemento impresionista – la “mitología”-, y a ese impresionismo hay que hacerlo responsable de los muchos filosofemas amorfos del libro, aquí se trata de disolver la “mitología” en el espacio de la historia. Lo que desde luego sólo puede ocurrir despertando un saber, aún no consciente de lo que ha sido”<sup>161</sup>.

Entonces, la pregunta para Benjamin es ¿cómo darle lugar al terreno de lo onírico sin que eso signifique renunciar a la necesidad de centrarse en el objeto? Es decir, realmente ¿cómo hacer del sueño una senda viable y revolucionaria?

Benjamin escribió algunos de sus sueños, los cuales en ocasiones compartió por correspondencia con sus allegados, pero también dedicó muchas horas de lectura a la teoría escrita en torno a la lógica onírica. Sus principales fuentes en este tema fueron Freud, Jung, Klages y Aragón.

---

<sup>160</sup> Walter Benjamin, *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, p. 205.

<sup>161</sup> Walter Benjamin, *El libro de los pasajes*, (N 1, 9)

Pero, sobre todo, Benjamin incluyó en sus proyectos el elemento de lo onírico como uno de los elementos más importantes. Por ejemplo, en el libro de los pasajes que está escrito a modo de acercamiento a una historia de los sueños.

Pero también hay otros textos donde Benjamin hace uso de sus sueños para mostrar algo. Un ejemplo de esto lo encontramos en el relato de este sueño:

Durante todo el día mantuve un secreto: el sueño de la pasada noche. Era un sueño inquietante. Se me había aparecido un fantasma. El lugar en que lo hizo no existían propiamente, y seguro que no fue nuestra vivienda, pero guardaba mucha similitud con uno que yo conocía, un lugar excitante e inaccesible: la esquina del dormitorio de mis padres, que formando arco estaba separada del resto de la pieza por una pesada y descolorida cortina violeta, en la cual se colgaban las batas, vestidos de casa y sobrecamas de mi madre: la oscuridad detrás de la cortina era impenetrable, y esa esquina era el inquietante contrapunto nocturno del espacio claro y alegre que a veces se abría en su armario ropero, en que sobre unos estantes adornados con ribetes blancos, cuyo texto bordado en azul estaba tomado de La campana, se hallaban apiladas sábanas, mantelerías, servilletas y fundas. Un dulce aroma a lavanda surgía de los pequeños saquitos de seda de varios colores que pendían de las caras interiores de las puertas del armario. Eran el infierno y el paraíso en los que se habían dividido la vieja y misteriosa magia del tejido que una vez había ocupado su espacio en el torno de hilar. El sueño había venido desde abajo surgiendo del mundo malo: un fantasma que colocaba en una percha gran cantidad de telas de seda unas sobre otras. El fantasma robaba aquellas sedas. No las agarraba, ni se las llevaba, no hacía con ellas, ni les hacía a ellas, nada bien apreciable, bien claro y distinto, y, sin embargo, yo sabía que las robaba igual que en las leyendas la gente que contempla un banquete de espíritus sabe que esos muertos lo celebran, aunque no los vean comer o beber. Ése era el sueño cuyo relato me había reservado. Pero la noche siguiente yo noté, en estado de duermevela, cómo a altas horas de la noche mi padre y mi madre entraban en mi pieza sin hacer ruido. Sin embargo, no vi si se encerraron conmigo, y cuando a la mañana siguiente me levanté, no había nada para desayunar. La vivienda había sido desvalijada. Al medio día llegó mi abuela de Berlín con lo imprescindible. Una enorme banda de ladrones había penetrado por la noche en la casa. Por fortuna, el ruido que hicieron permitió inferir el número de individuo, y mi madre consiguió detener a mi padre, que armado solamente con un cortaplumas había querido enfrentarse a ellos. La peligrosa visita había durado hasta la madrugada-en vano habían permanecido mis padres al amanecer junto a la ventana para hacer señales afuera: la banda pudo hacerse tranquilamente de todo lo que halló. Mucho más tarde fue arrestada, y resultó que su organizador, un asesino recluso con numerosos antecedentes, era sordomudo. Me llenó de orgullo que me interrogaran sobre los sucesos de la noche pasada-porque creían haber hallado indicios de la complicidad de la sirvienta, puesta en la verja con los asaltantes. Pero más orgullosos me sentí que me preguntaran por qué había silenciado mi sueño, que yo conté como profecía.<sup>162</sup>

Según Burkhardt Lindner, hay tres diferentes finales de este sueño. El primero, es este. El segundo, termina así: “mi sueño (...) hizo que me prestaran atención. Igual que la mujer de Barba Azul, mi curiosidad se vio de pronto dentro de su apartada habitación. Mientras hablaba, comprendí horrorizado que nunca debería haber contado mi sueño”. Y el

---

<sup>162</sup> Walter Benjamin, *Sueños*, p. 23.

tercero, dice “Lo que creía saber mejor me lo callé”.<sup>163</sup> Los tres diferentes finales muestran, según Lindner, la ambivalencia de Benjamin en cuanto a los efectos que puede tener el relatar un sueño. Porque si bien, en otros lugares descartó la posibilidad de los sueños premonitorios, en estos finales algo de esa posibilidad está presente, pero también trata de la forma en cómo se desfiguran los recuerdos y muestran lo que no pasó por la conciencia.

Benjamin tomó de Freud, la forma de tratar los sueños como jeroglíficos, la idea de desfiguración onírica para introducir la relación con el recuerdo<sup>164</sup>, la idea de una memoria involuntaria que en realidad tomó de Proust, pero que también está presente en Freud, aunque de una manera más elaborada, en relación a los pensamientos inconscientes, incluso los desarrollos de la relación entre percepción y conciencia que datan desde el proyecto. Benjamin también tomó de Freud la idea de que los sueños no necesariamente son premonitorios, sino que nos hablan del pasado, de aquello que no ha podido tramitarse, pero que encuentra una forma de manifestarse en los sueños y en los restos diurnos. Para Benjamin, el trabajo del sueño es un acto de lecto-escritura que implica adentrarse en un umbral donde la vigilia y el mundo onírico se confunden, pero donde lo onírico proporcionaría elementos, pero para un despertar.

Mientras que Freud estaba centrado en la interpretación de los sueños de la misma manera que en la interpretación de los síntomas como una forma de descifrar para curar, Benjamin estaba ocupado en fabricar herramientas para un despertar<sup>165</sup>, en este sentido, el sueño para Benjamin no puede ser pensado únicamente como una producción individual, sino como una realidad colectiva.<sup>166</sup>

Esta es la razón por la cual, en algún momento, Benjamin se interesó en Jung, puesto que Jung en este punto difería de Freud. Para el primero, las imágenes oníricas eran símbolos que tenían una carga energética importante y que trascendían la realidad personal

---

<sup>163</sup> Ibid., p. 130.

<sup>164</sup> Esto está muy presente en los análisis que hace de Kafka y de Proust.

<sup>165</sup> En la carta del 5-8-1935, Adorno escribe a Benjamin: “No conozco literatura psicoanalítica sobre el despertar, pero la buscaré”, p. 120.

<sup>166</sup> Adorno no está de acuerdo con el uso del término *consciencia colectiva*: “Si rechazo el uso del concepto de *consciencia colectiva*, evidentemente no es para erigir en su lugar como verdadero substrato al “individuo burgués” ... El individuo es aquí un instrumento provisional, un instrumento dialectico, al que no hay que hacer desaparecer de un modo mítico, sino que sólo puede ser superado”, p. 120.

o individual, puesto que eran una lengua arcaica, una especie de memoria colectiva con contenidos arquetípicos.

Para Benjamin se trataba de lo onírico como una realidad colectiva que mantenía una tensión dialéctica, en donde el supuesto de una conciencia dividida, así como los procesos de desfiguración propios del sueño eran muy importantes porque implicaban también los problemas de la memoria como el olvido y el recuerdo.

Un presupuesto tácito del psicoanálisis es que la absoluta contraposición de sueño y vigilia no tiene validez para los hombres, o, en general, para las impresiones empíricas de la conciencia, sino que cede el paso ante una infinita variedad de distintos estados de conciencia, determinado cada uno de los cuales por el concreto grado de vigilia de los centros corporales y mentales. Luego ese estado completamente fluctuante de una conciencia dividida en todo tiempo en muchas capas entre el sueño y la vigilia, debe finalmente transferirse desde el individuo al colectivo. Cuando se hace esto, se pone de manifiesto al mismo tiempo que, para el siglo XIX, los edificios son formas oníricas de su capa más hondamente adormecida.<sup>167</sup>

Las imágenes dialécticas estarían hechas de estas proyecciones colectivas y los edificios se plantean en Benjamin, como formas oníricas que hay que interpretar porque, así como los sueños también están desfiguradas.

Entonces, Benjamin tomó de Freud la idea de que los sueños son desfiguraciones, y en ese sentido, estaría de acuerdo en que los sueños tienen una lógica propia, pero no pondría tanto énfasis en el hecho de que se trata de llegar a los pensamientos inconscientes para desvanecerlos, sino que Benjamin daría lugar a las imágenes oníricas tratando de preservar el aspecto óptico de los sueños y el carácter enigmático de éstos, sin que esto quiera decir que no hay lugar para la narración. Todo lo contrario, el soñar, pero sobre todo el despertar, implica un acto de narración que requiere de un especial cuidado. Esto lo encontramos descrito y trabajado en el ejemplo que dimos de Salita para desayunar donde se enfatizaba la importancia de incluir el cuerpo en la problemática de cuándo y cómo narrar un sueño, como si se tratara de una narrativa y de una escritura corporal. Por lo tanto, para recordar y para narrar un sueño es preciso primero, hacerse cargo, del cuerpo. Existen otros ejemplos de la implicación del cuerpo en los trabajos de Benjamin. Por ejemplo, éste, titulado la corporalidad de los sueños:

El esfuerzo que hace el que soñando pretende mover su dedo meñique y que, de lograrlo, se despertaría.

Hay en los sueños una zona bien precisa en la que comienza la pesadilla. En el umbral de esa zona, el que sueña emplea todas sus inervaciones corporales en luchar por salir de ese mal

---

<sup>167</sup> Walter Benjamin, *Sueños*, P. 98.

sueño. Pero sólo en la lucha decide si esas intervenciones se terminan en su liberación o, si, por el contrario, hace la pesadilla aún más opresiva. En este último caso no son reflejos de liberación, sino de sumisión.<sup>168</sup>

Benjamin fija los polos en esta dialéctica entre el cuerpo y los pensamientos y por eso es importante ocuparse de la materialidad del cuerpo y de esta manera conservar la tensión. Para Benjamin, el cuerpo, en sí mismo, se encuentra en tensión y a veces se somete. Otras veces se hace presente. Esta lucha daría cuenta del aspecto horroroso del sueño.

Este aspecto fue, para muchos, una contradicción con la tesis freudiana de que el sueño es la realización del deseo. Benjamin mismo interrogó a Freud en este punto y de hecho contestó con una cita ficticia de Freud. La cita dice así:

Tales sueños (los horrorosos) satisfacen el deseo de consolarnos de las desazones que nos acarrea el despertar. Despertando de ellos encontramos unas condiciones que, en comparación con las soñadas, nos son insoportables <sup>169</sup>.

Una vez más otra tensión, pero esta vez la tensión entre lo insoportable de la vigilia y lo insoportable del despertar. Benjamin difirió de Freud en cuanto a que el horror por excelencia, el horror de todos los horrores sea la muerte. Para Benjamin, existen formas de mitigar este horror con otros horrores que tal vez sean más profundos que el horror a la muerte, como lo es, el horror a la incertidumbre de la vida misma, pues para Benjamin, el horror de los sueños radica en no poder despertar.

Es decir, Benjamin trataría de enfatizar el estado de ensoñación de los sueños, pero para poder encontrar el elemento que permitiera defenderse del olvido, el elemento que permitiera la acción y el despertar. De aquí se desprende una crítica a los estados de embriaguez de los que tanto se jactaban de experimentar los surrealistas, así como su veneración a lo enigmático, que carecía del anclaje concreto en lo cotidiano, pues, desde el punto de vista de Benjamin, no sólo se trataba de experimentar lo enigmático o de rendirse ante la fuerza de lo irracional, sino de penetrar en el misterio, reencontrándolo en lo cotidiano, vía la dialéctica que hace visible lo cotidiano en su condición de impenetrable, así como lo impenetrable en su condición de cotidiano.

---

<sup>168</sup> Ibid., p. 112.

<sup>169</sup> Ibid., p. 111.

En este sentido, Jung tampoco era muy afín a esta preocupación concreta y material de Benjamin, pues para Jung el símbolo, si bien tenía cualidades energéticas, siempre conservaba su carácter enigmático, lo enigmático había de permanecer impenetrable:

No entiendo por símbolo, ni mucho menos, una alegoría a un mero signo, sino, antes bien, una imagen que sirva para caracterizar, de la mejor manera posible, la naturaleza del espíritu, sólo oscuramente intuida. El símbolo no comprende ni explica, sino que señala, por encima de sí mismo, un sentido todavía ultraterrenal, inconcebible, oscuramente intuido, que no podría expresarse suficientemente en ninguna palabra de nuestro actual lenguaje.<sup>170</sup>

(A diferencia de Klages, quien consideraba que había una diferencia entre las imágenes en función de su cercanía o su lejanía).

Despertar es entonces el término que Benjamin utiliza para encontrar una forma de habitar diferente al habitar, en el sentido moderno, es decir, diferente del habitar en tanto, sinónimo de fabricarse una funda, que cual manta, nos cobije de la intemperie, pero *El libro de los pasajes* en cada una de sus imágenes dialécticas pretende rasgar las mantas que nos mantienen cómodos y de esta manera interrumpir el sueño colectivo tomando acciones y haciendo justicia, incluso a los muertos. Benjamin teje con fragmentos, pero de tal manera que cada fragmento fuese una totalidad en sí misma.

## 2.2 Imágenes dialécticas y los pasajes de París

Benjamin no pudo concluir este monumental proyecto de construir una filosofía material del siglo XX, pero sin duda dejó los documentos necesarios que sobrepasan por mucho las características de lo que coloquialmente se entiende como un libro porque los límites de un libro se encuentran muy bien delineados. En cambio, los fragmentos que Benjamin dejó no. *El libro de los pasajes* es en sí mismo un fragmento que a su vez está lleno de fragmentos y que aún vacila en el umbral, entre el llegar a ser un despertador de la crítica o solamente un fragmento de fragmentos. Este caleidoscopio depende del ángulo que adopte el lector, que puede mover los pedazos a partir de los cuales está hecho, pero que necesita tomar una distancia para poder visualizar la totalidad que forman. El eje central de este texto lo constituye la idea del pasaje que se concreta en los pasajes parisinos, construcciones cuya historia es bastante peculiar porque han sido parte importante de lo que en el siglo XIX se consideraba la “capital del mundo”. Es decir, París. Los pasajes surgen

---

<sup>170</sup> Carl, G. Jung. “El espíritu y la vida” en *Obras Completas* V. 8.

para albergar y comercializar los productos traídos del lejano “oriente”<sup>171</sup>. Desde el principio, estos peculiares espacios tuvieron un fin mercantil, producto de la visión y del que hacer colonialista europeo, pero también fueron ocupados como espacios de reunión urbana y entonces cumplieron con un fin social, cultural y político importante, porque en su interior se construyeron galerías de arte y centros culturales.

Con esto quiero decir, siguiendo a Benjamin, que los pasajes tuvieron un principio, un apogeo y un momento de decadencia. De esta manera Benjamin, ubica una tensión dialéctica entre lo que sería el florecimiento de los pasajes, la antítesis que sería la decadencia a fines del siglo XIX y una síntesis que consistiría en el descubrimiento de que los pasajes en realidad custodian un saber inconsciente que posibilita el despertar.

Benjamin consideraba que la decadencia de los pasajes se debió a diversos factores como la introducción de la luz, la prohibición de la prostitución, la cultura del aire libre y la construcción de las grandes calles con grandes banquetas. “La mayoría de los pasajes de París”, dice Benjamin, “surgen en el decenio y medio posterior a 1822. La primera condición de su florecimiento es la coyuntura favorable del comercio textil”.<sup>172</sup> Curioso que sea la coyuntura de las telas y los hilos la que haya permitido el florecimiento de los pasajes, puesto que para Benjamin éstos son precisamente los hilos en los que basa su construcción filosófica materialista. Pero Benjamin se refiere primordialmente al segundo momento de la construcción de los pasajes que va de 1823 a 1860 porque fue el momento en que se introdujo el hierro como el material fundamental de construcción, lo cual permitió construir techos muy altos de gigantescas estructuras de hierro rellenas de cristal. A Benjamin le interesaba mostrar la importancia de la utilización de este material como un ejemplo de estos momentos de transición en los cuales dar el paso a otro nivel no fue fácil, porque en un inicio la utilización del hierro no había realmente superado en términos de uso arquitectónico, al resto de los materiales como la madera o el ladrillo. Para Benjamin, los pasajes, en realidad, fueron sustitutos de espacios de culto y adoración modernos, pero a diferencia de las iglesias, albergaron en su interior como dioses y fetiches a la mercancía y al comercio, y fue precisamente el hierro el que permitió techar estos espacios amplios que

---

<sup>171</sup> Estamos advertidos de que la noción de “oriente” es una construcción occidental construida para fundamentar y sostener las coordenadas eurocéntricas. Al respecto Cfr. Said, E. *Orientalismo*.

<sup>172</sup> Walter Benjamin, París, Capital del siglo XIX, *El libro de los pasajes*, p. 37.

tendían hacia la verticalidad albergando en su interior, además de las mercancías, el vacío. De esta manera, los pasajes posaron grandes cuestionamientos a las fronteras entre el adentro y del afuera. De tal forma, que se volvieron importantes no sólo por lo que había adentro, sino por lo que generaban como experiencia en los transeúntes. Los pasajes interiorizaron el espacio exterior, hicieron de la noche día y del exterior interior. “Delante de la entrada del pasaje, un buzón: una última oportunidad de enviar una señal al mundo que se abandona”<sup>173</sup>.

Es decir, la entrada del pasaje es también la salida del mundo tal y como hasta entonces había sido concebido. Los pasajes parisinos dieron vida a experiencias liminares modernas, tensionales y conflictivas y estados de ensoñación colectiva, caracterizadas por una amplitud vertical importante. Al mismo tiempo que mantenían una estrecha relación con el pasado.

El pasaje en cuanto construcción en hierro permanece en el umbral de la gran superficie. Es ésta la razón decisiva de lo “pasado de moda” de su aspecto. Ocupa así una posición híbrida bastante análoga a la de la iglesia barroca: ‘halles’ abovedados que sólo albergan capillas como extensión de su propio espacio, más ancho que nunca. Pero en este ‘halle’ barroco domina también el impulso hacia arriba, el éxtasis vertical, tal como se proclama jubiloso desde las pinturas del techo. En la medida en que el espacio de las iglesias quiere ser algo más que un espacio de reunión, en tanto que ha de albergar el pensamiento de lo eterno, el interior indiviso, sólo habrá de satisfacerle si la altura sobrepaja a la anchura’. A.G. Meyer, ...**Dándole ahora la vuelta se puede decir que en esta sucesión de mercancías que es el pasaje perdura algo sagrado, un resto de la nave eclesial. Desde un punto de vista funcional, está ya en el terreno la de gran superficie, pero arquitectónicamente permanece aún en el antiguo ‘halle’**<sup>174</sup>.

El primer pasaje en París se abrió en 1781 y fue construido por el primo de Luis XVI. Algunos autores consideran que se puede dividir la construcción de los pasajes en tres grandes momentos: el primero que va de 1781 hasta 1823, el segundo que va de 1823 a 1860 (esta etapa es la que consiste en la introducción del hierro como materia prima y fuerza productiva de construcción) y, por último, un tercer momento ya entrando el siglo XX de 1860 a 1925. Después, los grandes almacenes sustituyeron a muchos de los pasajes y el proyecto arquitectónico de Haussman, que modificó por completo la ciudad de París y que tuvo como reuniones, así como la instalación de las barricadas, contribuyó ampliamente en la decadencia de estos interesantes espacios modernos, pues se optó por

---

<sup>173</sup> Walter Benjamin, *El libro de los pasajes*, (C 3, 2)

<sup>174</sup> Walter Benjamin, *El libro de los pasajes*, (F 4, 5) . Las negritas son mías.



trazar grandes avenidas y construir grandes monumentos y explanadas. Estos elementos históricos fueron importantes para Benjamin porque pudo encontrar en ellos los movimientos dialécticos entre lo cerrado y lo abierto, lo interior y lo exterior, lo sagrado y lo profano, lo público y lo privado, lo grande y lo pequeño.

Este escrito, que trata de los pasajes de París, se inició al aire libre de un cielo azul sin nubes curvado sobre follaje, y sin embargo ha quedado cubierto con el polvo de muchos siglos por millones de hojas en las que se agitaban la fresca brisa del afán, el pesado aliento del investigador, la tormenta del celo juvenil y el soplo indolente de la curiosidad. Pues el cielo estival pintado en la sala de lectura de la Biblioteca Nacional de París, mirando hacia abajo desde las arcadas, extendió su cubierta, soñadora y sin luz sobre él <sup>175</sup>.

Este último aspecto es particularmente interesante porque, por ejemplo, la construcción de la torre Eiffel, que para algunos era humillante, ya que superaba las dimensiones de las construcciones de las iglesias y los edificios anteriores a esta época, en realidad lejos de constituir un símbolo de grandiosidad y opulencia, contribuyó a la miniaturización del París de entonces. Esta construcción fue un ejemplo muy atinado para que Benjamin pudiera plantear que París no sólo fue la primera gran urbe moderna capitalista, sino también la primera gran miniatura mundial cuya principal característica era la extrema concentración.<sup>176</sup>

Se trataba de una concentración no sólo en términos espaciales, sino también en términos de producción intelectual ¿Cuántos libros hay de la historia de París?, se preguntaba Benjamin. Miles y miles de libros que hablan de un solo lugar. Todo está ahí en un mismo lugar y de manera simultánea, y es tan cercano que se vuelve imperceptible. Por eso, para Benjamin, el *Libro de los pasajes* es una manera de dar cuenta de todo lo que implicó esta transformación de los espacios de vida en las grandes urbes porque no se trataba de una mera superación de las formas de vida anteriores, sino de un momento de transición a otra realidad humana, de un momento de reconfiguración de los espacios en términos de lo público y de lo privado y de los espacios en términos de la conciencia colectiva y de la conciencia individual.

Igual que la técnica siempre vuelve a mostrar la naturaleza desde un nuevo aspecto, cuando se acerca a los hombres vuelve siempre también a modificar sus afectos, miedos y anhelos más originarios. En este trabajo, quiero conquistar para la prehistoria una parte del siglo XIX. En los

---

<sup>175</sup> Ibid., p. 460.

<sup>176</sup> En realidad, la idea de la miniaturización había sido tomada de una frase de.... Que decía que la pintura era en realidad una miniaturización en donde se encontraba concentrado el mundo mental del pintor.

comienzos de la técnica, **en las viviendas del siglo XIX, veremos claramente el seductor y amenazador rostro prehistórico**; todavía no se ha desvelado en aquello que más cerca tenemos en el tiempo. Pero también se encuentra con mayor intensidad en la técnica que en otros ámbitos, dada su causa natural. Por eso las fotografías antiguas resultan fantasmagóricas, y no los grabados antiguos.<sup>177</sup>

Es curiosa esta cita porque si bien me interesa resaltar el hecho de que Benjamin encuentra que existe algo simultáneamente amenazador y seductor del rostro prehistórico de las viviendas del siglo XIX y que se propone conquistarlo con el fin de exorcizar los miedos más primitivos. También dice conquistar para la prehistoria una parte del siglo XIX, como si se tratara de un movimiento inverso. Es decir, no de conquistar la prehistoria para el siglo XIX, sino el siglo XIX para la prehistoria. Como si escribiera para la prehistoria, haciendo legible lo que tiene más cercano, trastocando así los tiempos lineales en los que estamos acostumbrados a movernos.

*El libro de los pasajes* no se puede pensar como una simple recolección de historias o visiones de la época, sino que se trata más bien de una profunda crítica al sistema capitalista donde encontramos imágenes dialécticas que luchan por fungir como poderosas armaduras que en ocasiones permiten a sus habitantes resistir frente a la vacilación de dejarse absorber por el mercado y devenir meras mercancías. Las imágenes dialécticas tienen esa posibilidad de sustraer a los objetos del mercado y hacer de ellos otra cosa.

Imagen dialéctica, entonces, es un término fundamental para el ejercicio epistemocrítico que Benjamin pacientemente forjó a lo largo de su vida porque le permitió proponer un método distinto al método tradicional que suponía que la labor del filósofo en relación con la cultura se circunscribía al terreno de las ideas y porque implicaba necesariamente una tensión dialéctica, así como la posibilidad de introducir tiempo y movimiento en la noción de historia que Benjamin criticaba precisamente por ser lineal e inmóvil.

La propuesta de las imágenes dialécticas tiene una particular afinidad, con algunas otras figuras, como la del *flâneur*, la de la prostituta y la del coleccionista, porque todos ellos son figuras que se encuentran en un umbral onírico (que podemos considerar como el sistema configurador de lo material) y en un umbral espacial porque son personajes que transitan discretamente en las grandes urbes, pero trastocan la lógica y la planeación de

---

<sup>177</sup> Walter Benjamin, *El libro de los pasajes*, (K 2, a1). Las negritas son mías.

estos espacios urbanos, haciendo, también en ocasiones con ellos otra cosa. Es decir, se constituyen como umbrales espaciales, oníricos y temporales.

En la prostitución se expresa el lado revolucionario de la técnica (su lado creador, aunque desde luego también su lado descubridor, que es el simbólico). En efecto: la revuelta sexual contra el amor no surge solamente de una voluntad fanática y obsesiva de placer, sino también intenta conseguir que la naturaleza sea dócil y se adapte a esta voluntad. Los rasgos de que aquí se trata aparecen con más claridad todavía cuando consideramos la prostitución (sobre todo en la forma cínica en la que se practicó a fines del siglo en los pasajes parisinos) no tanto como oposición al amor, sino como su decadencia. Entonces es cuando el aspecto revolucionario de esta decadencia se adapta como por sí mismo a la de los pasajes<sup>178</sup>.

La prostitución muestra aquello que en las relaciones amorosas permanecía oculto. No es que la prostitución sea algo completamente ajeno a las formas de relaciones preexistentes a ésta, sino todo lo contrario, hay una línea de continuidad entre la prostitución y las relaciones y de ahí su carácter revolucionario.

### 2.3 Umbral la imagen

Las imágenes dialécticas se pueden pensar, entonces, como herramientas<sup>179</sup>, es decir, como llaves que pueden abrir puertas y ampliar la percepción y la experiencia. Cuando digo herramientas, no quiero decir que se trata de cosificar y/o utilizar algo como un medio para alcanzar otra cosa, porque esto sería traicionar el pensamiento de Benjamin, el cual cuestiona la tendencia del sistema capitalista por volverlo todo un medio, es decir, hacer uso de manera “burguesa” de todas las cosas, las personas y por supuesto las palabras. Cuando digo herramienta, pienso en medio, pero medio como umbral, como abismo, como intersticio, como suspensión. Creo que la imagen dialéctica es un esfuerzo más por “umbralar” (término que utiliza Benjamin), en este caso, la imagen (entendida como concepción de una cosa o una idea) en relación con la temporalidad.

Ritos de paso: así se llaman en el folclor las ceremonias asociadas a la muerte, al nacimiento, a la boda, a la madurez, etc. En la vida moderna, estas transiciones cada vez se viven menos y

---

<sup>178</sup> Walter Benjamin, *El libro de los pasajes*, p. 494.

<sup>179</sup> Max Pensky en su texto *Dialéctica de la melancolía* argumenta que Adorno y Benjamin discutieron arduamente sobre la naturaleza de las imágenes dialécticas y no estaban de acuerdo en algunos puntos cruciales en términos de su constitución. Para Adorno, Benjamin tendía a dejar de lado la teoría, haciendo de la labor del filósofo, la de un descifrador de enigmas o un constructor de rompecabezas que toma las piezas y las embona, pero no recurre a ningún elemento teórico para su proceder. Su crítica radicaba en que no recurrir al elemento conceptual y racional, era otorgarle a la imagen un estatuto mitológico de nuevo. En este sentido, me suscribo a la crítica de Adorno y considero que las imágenes dialécticas no se encuentran, sino que se construyen y se interpretan. Para Adorno, el resolver un enigma no significa solamente embonar las piezas, sino crear una herramienta que funja como llave y disuelva el enigma.

resultan más irreconocibles. Nos hemos vuelto muy pobres en experiencias de umbral. Conciliar el sueño es quizá la única que nos ha quedado (pero, con ello, también el despertar.) Finalmente, al igual que las figuras cambiantes de los sueños fluctúan sobre umbrales, también lo hace el sube y baja del entretenimiento y del intercambio sexual del amor “¿Cómo le gusta al hombre”, dice Aragon, “encaminarse a las puertas de la imaginación!” (Campesino de París, 1926, p. 74). No sólo en los umbrales de estas puertas fantásticas, sino en los umbrales en general, donde amantes y amigos gustan de recuperar fuerzas. Las prostitutas, sin embargo, aman los umbrales de estas puertas oníricas. - Hay que distinguir con toda claridad, el umbral del límite. El umbral es una zona. El término “umbral” implica cambio, transición, mareas y la etimología no ha de pasar por alto estos significados. Por otra parte, es necesario indagar el contexto arquitectónico y ceremonial que ha dado a esta palabra su significado. Arquitectura onírica<sup>180</sup>.

Este extraño verbo es muy importante en los textos benjaminianos porque remite al umbral que no es sinónimo de límite. Umbral para Benjamin es, entonces, una zona que abre paso a otro universo, invisible hasta entonces gracias al manto del sistema económico y técnico propio del siglo XX, una zona ceremonial que permite invocar y experimentar lo verdaderamente vivo, es decir lo que es pasajero, transitorio y efímero. Curiosamente, la demarcación de la zona o del umbral permite la manifestación de lo potencialmente infinito.

En castellano, umbral viene de lumbral, procedente del latín *liminaris* y significa comienzo o principio, y si seguimos la sugerencia de Benjamin en esta cita podemos remitirnos al significado arquitectónico, en donde encontramos que umbral significa “el palo grueso o viga que atraviesa el hueco de la pared por la parte de arriba, para asegurar la puerta o ventana.”<sup>181</sup> Mucho más cercano a dintel o a la parte inferior de la entrada, puede ser un escalón, por ejemplo. Pero, esta zona en el diseño arquitectónico tiene otras características culturales, políticas e incluso religiosas mucho más poderosas, puesto que da lugar a una acción, es decir, abre un espacio liminar. Así, tenemos que la propuesta benjaminiana de imagen dialéctica es una manera de umbralar, es decir, de construir un dintel para sostener la puerta o ventana, o un escalón a modo de transición que permita ver algo distinto, pero no algo distinto lejano, afuera, en otro lugar, sino algo distinto aquí mismo. Un ejemplo concreto de esto es el arco del triunfo que a diferencia de otras puertas que antes marcaban la entrada a la ciudad y que ahora han quedado sumergidas y caducas en cuanto a su original utilidad en el centro de la gran urbe. Dice Benjamin:

---

<sup>180</sup> Op. Cit. (O2 a, 1)

<sup>181</sup> Cf. Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico* Corominas, ed. 1980, p.713.

Por otra parte, el arco del Triunfo que hoy se ha convertido en una zona peatonal rodeada de tráfico. La puerta monumental que transforma a quien la cruza, se desarrolló a partir del ámbito de la experiencia del umbral. El arco del triunfo romano convierte en triunfador al general que regresa<sup>182</sup>.

Creo que en la noción de imagen dialéctica se encuentra en el umbral entre escritura e imagen, un umbral que desde siempre interesó a Benjamin. En *El autor como productor* (1934), por ejemplo, ya Benjamin se planteaba el problema del lugar que la obra de arte ocupa en relación a los medios de producción, y establecía la línea tan fina, pero tan importante entre imagen y escritura. Por eso, consideraba que era urgente que la fotografía fuese acompañada de su índice y que la escritura fuese de la mano de una relación sólida con la imagen visual, pero en el sentido amplio que señalamos anteriormente: “Lo que debemos exigir al fotógrafo es la posibilidad de dar a su placa una leyenda<sup>183</sup> capaz de sustraerla del consumo de moda y conferirle un valor de uso revolucionario. Es una exigencia que nosotros, los escritores, plantearíamos incluso cuando nosotros mismos nos pongamos a fotografiar”<sup>184</sup>. De esta manera, se le sustrae de la posibilidad de ser consumida en el doble sentido de la palabra consumir, es decir en el sentido de absorberla o devorarla y en el sentido de que muera. La leyenda sustrae a la fotografía de esos destinos, en la medida en que introduce movimiento e inestabilidad en aquello que es fijo (la imagen), lo cual requiere de un meticuloso trabajo crítico y dialéctico.

Podemos encontrar en Benjamin este meticuloso trabajo crítico y dialéctico en la propuesta de umbralar la fotografía, aunque en realidad no encontramos ninguna fotografía como tal en sus textos, pero sus propios escritos tienen la capacidad de construir imágenes a modo de pequeñas fotografías o breves tarjetas postales, que no sólo fascinan por su naturaleza visual, sino que contienen también su propio índice o leyenda que las dialectiza, convirtiéndolas en algo más que sólo una imagen. Las imágenes dialécticas no son fotografías, sino que son unidad de la diversidad. Esta forma de considerar las imágenes en tanto unidad, es muy parecida a la unidad imaginaria de Spinoza, es decir, como primer género de conocimiento porque la imaginación hace que se consideren las cosas como

---

<sup>182</sup> Walter Benjamin, *El libro de los pasajes*, (C 2 a, 3).

<sup>183</sup> Leyenda en el sentido de nombrar.

<sup>184</sup> Walter Benjamin, *El autor como productor*, p. 42.

contingentes, y en cambio es a la razón, es decir, al entendimiento y a la voluntad a las que les corresponde la necesidad. Las cosas son necesarias en virtud del entendimiento, pero la imaginación cumple un papel fundamental, ya que reúne lo que es heterogéneo, confuso y sin orden, como la unidad imaginaria de las imágenes dialécticas. Para Spinoza, al igual que para Benjamin, la imaginación no es fuente de error, el alma no se equivoca al imaginar. Dice Spinoza: “El alma no yerra por el hecho de imaginar, sino solo en cuanto carece de idea que excluya la existencia de aquellas cosas que imagina estar presentes”<sup>185</sup>.

Cuando un cuerpo es afectado de manera positiva por una cosa del mundo, generando la tendencia a buscar de nuevo eso que suscitó el afecto, el alma tiende a reproducir de nuevo ese objeto, sin que éste se encuentre presente. Esta capacidad de reproducción que Spinoza llama imaginación es fundamental, pero no suficiente para el pensamiento porque necesita del entendimiento que discierne, distingue e introduce la certeza de la substancia que es la esencia, pero es la imaginación la que afecta los cuerpos.

Las imágenes de las cosas son afecciones del cuerpo humano, cuyas ideas representan los cuerpos exteriores como presentes a nosotros, es decir, cuyas ideas implican a la vez la naturaleza de nuestros cuerpos, entonces la idea del cuerpo exterior que imaginamos implicará una afección de nuestro cuerpo semejante a ese afecto, y de esa suerte en virtud del hecho de imaginar una cosa semejante a nosotros experimentando algún afecto somos afectados por un afecto semejante al suyo.<sup>186</sup>

Por lo tanto, se trata de un trabajo de la imaginación, de un conocimiento de lo real en la solidaridad de los cuerpos. Por eso creo, que la construcción de la noción de imagen dialéctica es un esfuerzo por introducir movimiento en elementos que son de naturaleza estática. De ahí que se puedan plantear como construcciones que implican la relación entre estructura y movimiento, pero un tipo de conocimiento imaginario, un acto de imaginación histórica que remueve, que cimbra y que es revolucionario porque trabaja en lo concreto y con lo concreto. Muestran el movimiento de lo que está estático en el caso de la imagen en el sentido visual. Las imágenes dialécticas actúan como fotografías instantáneas despojada de su estaticidad, atravesada por la mostración del movimiento. Muestran el fluir con lo estático en una unidad, es decir, en una sola presentación. Benjamin logra estas fotos instantáneas de carácter dialéctico en su escritura, construyendo un texto, pero de una sola vez. De esta manera, podemos plantearnos que el pensamiento encuentra imágenes

---

<sup>185</sup> Baruch Spinoza, *Ética*. P. 92.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 242.

dialécticas en la medida en que produce desde la imaginación, como lo plantea Spinoza, es decir desde el cuerpo afectado.

Y aunque la noción de imagen dialéctica es una noción que Benjamin desarrolló de manera más exhaustiva en *El libro de los pasajes*, es posible encontrar nociones que están estrechamente ligadas con la cuestión visual,<sup>187</sup> desde muy temprano en su producción. Por ejemplo, la exposición de ideas, que para Benjamin constituye la principal labor del filósofo: “Lo propio de la escritura filosófica”, dice Benjamin al iniciar el *Origen del Trauerspiel alemán*, es “estar en cada giro, nuevamente ante la cuestión de la exposición.”<sup>188</sup>

La exposición<sup>189</sup> de las imágenes dialécticas implica no solo el acto de poner enfrente, sino también el de exponer en el sentido fotográfico, lo cual constituye en sí mismo un trabajo de jugar con los diferentes contrastes que para Benjamin, siempre son dialécticos<sup>190</sup> y conflictivos, así como un trabajo de ampliar la comprensión.

En la tradición filosófica, exposición proviene del latín *expositio* y surge, según Hugo de San Víctor, de las dos formas de aproximación a un texto, que son la *lectio* y la *metitatio*. La primera consiste en la lectura literal de un texto, la cual sin embargo no es nunca objetiva porque depende de la entonación del lector. De esta manera, surge el término *expositio*, que remite a los comentarios de los lectores a modo de glosas interlineales o marginales, que dieron origen a la *expositio*. Exposición es una forma de ampliar la lectura del texto con el fin de aclarar la comprensión de éste.

---

<sup>187</sup> Visual en el sentido que habíamos demarcado al inicio del texto, es decir, visualidad no necesariamente como lo óptico, sino también como lo táctil, lo auditivo, lo olfativo y lo visual en el terreno de la comprensión.

<sup>188</sup> Walter Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*. P. 61.

<sup>189</sup> Exposición es un término que en castellano remite a la acción y al efecto de exponer, a la explicación de un tema o asunto por escrito o de palabra, a la representación que se hace por escrito de una autoridad, pidiendo algo, a la presentación pública de artículos de industria o de artes y ciencias para estimular la producción, el comercio o la cultura, a conjunto de artículos expuestos, al conjunto de las noticias dadas en las obras épicas, dramáticas, novelescas, acerca de antecedentes o causas de la acción, a la situación de un objeto en relación a los puntos cardinales del horizonte, a la acción de exponer a la luz una placa fotográfica durante un tiempo para que se impresione, a la acción de exponer a los efectos de otros agentes como el sol o los rayos x, y por último, en ciertas formas musicales, parte inicial de una composición en la que se presenta el tema que se repite posteriormente. (Diccionario de la Real Academia Española.

<sup>190</sup> “Nunca importan los grandes contrastes, sino sólo los contrastes dialécticos, cuyos matices, a menudo para confusión, parecen semejantes. Pero de ellos se engendra la vida siempre de nuevo”, *El libro de los pasajes*, (N1a, 4).

Veamos un ejemplo de imagen dialéctica que se encuentra en el libro de *Dirección única*<sup>191</sup> que nos permitirá ubicar mejor algunas cualidades mencionadas anteriormente como la tensión dialéctica de la imagen que permite introducir el movimiento en ella.

“Esta calle se llama Asja Lacis. Nombre de aquella que como ingeniero la abrió en el autor.”<sup>192</sup> Este texto que se publicó en 1928, pero que comenzó a escribirse en 1924 a modo de un montaje, hecho de pedazos de recuerdos y reflexiones sobre la situación de Europa en ese momento, es pensado como una calle que puede también entenderse como un umbral, un pasaje, un tránsito, un corte, una apertura en Benjamin. Benjamin dedicó este texto a Asja Lacis, quien también tuvo que ver en su decisión de viajar a Moscú para escribir un artículo sobre *Las afinidades electivas de Goethe* entre 1926 y 1927. Benjamin estuvo muy lejos de ser indiferente a Moscú, no sólo en relación a Lacis, sino en relación a lo que la ciudad significaba en tanto meca del comunismo. Benjamin fue un crítico del proyecto comunista, en tanto que en sus fundamentos yacía una noción de historia que, según Benjamin era urgente reformular. Así, Calle de dirección única es también un pasaje, un umbral, un camino. El texto está hecho de pequeñas enigmáticas tarjetas postales. Encontramos la siguiente, como un ejemplo de imagen dialéctica. Se llama Salita para desayunar:

Una tradición popular desaconseja contar sueños por la mañana, en ayunas. De hecho, quien acaba de despertarse, sigue aún, en ese estado bajo el hechizo del sueño, pues el aseo no devuelve a la luz más que la superficie del cuerpo y sus funciones motrices visibles, mientras que en las capas más profundas y también durante la ablución matinal, la penumbra gris del sueño sigue persistiendo, e incluso se consolida en la soledad de la primera hora de vigilia. Quien rehúya, el contacto con el día, ya sea por temor a la gente, ya sea por necesidad de recogimiento, no querrá comer y desdeñará el desayuno. De este modo evita la ruptura entre los mundos nocturno y diurno. Cautela ésta que sólo se justifica consumiendo el sueño mediante un intenso trabajo matinal, cuando no a través de la oración, ya que de otro modo provoca una confusión de los ritmos vitales. En esta disposición anímica, contar sueños resulta funesto porque el hombre, que aún es a medias cómplice del mundo onírico, lo traiciona con sus palabras y ha de atenerse a su venganza. Dicho en términos más modernos: se traiciona a sí mismo. Libre de la protección que le ofrecía la ingenuidad del sueño, queda totalmente desamparado al rozar, sin dominio alguno sobre ellas, sus propias visiones oníricas. Pues solo desde la otra orilla, desde la claridad del día es lícito apostrofar al sueño con el poder evocador del recuerdo. Este más allá del sueño, sólo es alcanzable mediante una ablución análoga al aseo,

---

<sup>191</sup> En este texto que se construyó como resultado de una reunión de notas sueltas, Benjamin señala la revolución en la administración del saber y dice que la forma actual de producción académica demuestra que el libro ya es una mediación anacrónica entre dos formas diferentes de sistemas de archivación. Es de llamar la atención, que el estilo de producción de Benjamin se mantuvo muy apegado a la forma de proceder del coleccionista. Hablaremos sobre esto más adelante.

<sup>192</sup> Walter Benjamin, *Calle de dirección única*. P. 13.



y que, no obstante, difiere totalmente de él. Pasa por el estómago. Quien está en ayunas habla del sueño como si hablase en sueños.<sup>193</sup>

En estas breves, pero concisas líneas, Benjamin esboza meticulosamente un pequeño cuadro donde toca diversos temas de manera muy puntual.

Presentación a los sentidos: a la escucha, a los ojos. Exhibe y expone. En el centro del texto se encuentra el sueño. Benjamin, no opta por considerar que el sueño es, como en la tradición popular, una premonición. La imagen dialéctica que Benjamin construye, entonces, se configura a partir de tomar estos dos polos, aparentemente opuestos: el de la tradición y el de la ciencia (no olvidemos que Freud, siempre consideró que el psicoanálisis era una ciencia). Con éstos, hace algo distinto. Toma ciencia y tradición y al mismo tiempo, introduce un elemento que tanto la ciencia como la tradición han dejado fuera<sup>194</sup>: el cuerpo. Los sueños, según Benjamin, son el resultado de un trabajo de carácter corporal y en este sentido, los sueños pertenecen a la sabiduría del cuerpo. La tradición ha podido resguardar ese principio, pero sin desplegar ampliamente las razones de esto. En esta imagen dialéctica del sueño, Benjamin umbrala el sueño en el cuerpo y el saber en la tradición. De ahí que sea importante el pertinente tratamiento corporal, para disipar la confusión y de esta manera no traicionarse a sí mismo, sin que esto signifique excluir la tradición. Por otro lado, el título del pequeño texto no deja de llamar la atención, pues no atiende a la definición de un título, puesto que estrictamente, no describe el contenido del texto y es que, de esta manera, introduce de entrada una tensión que permite que haya lugar para el trabajo del lector en tanto crítico, es decir, Benjamin no desestima al lector. Benjamin, a diferencia del discurso de la Ilustración, les otorga un lugar fundamental porque es vía la lógica onírica tomada de Freud que Benjamin quiere construir un despertador (una imagen dialéctica) que permita sustraer a los objetos del mercado. Así como en los sueños, que como ya habíamos elaborado antes, es necesario que se le dé lugar al trabajo del soñante. Es decir, no basta con recordar el sueño, sino que hay que narrarlo e interpretarlo, es decir, es necesario darle lugar al narrador. Benjamin tomó de Freud el meticuloso cuidado de su tratamiento con lo onírico, porque como ya habíamos señalado para el fundador del psicoanálisis, los sueños son el resultado de un trabajo de desfiguración y la interpretación de éstos toma como

---

<sup>193</sup> Ibid. p. 16.

<sup>194</sup> Quizá no del todo en el caso de Freud.

materia prima eso que produce la desfiguración para recorrer el mismo camino en sentido inverso. De ahí que en el sueño haya, desde el punto de vista de Freud, una tensión inherente a su producción. Benjamin, sin embargo, se distancia de ciertas líneas directrices en Freud, pues él, hubiese aconsejado al soñante hacer caso omiso de la tradición, y escribir o contar los sueños lo más pronto posible, pues la naturaleza cambiante de éstos, hace que entre más tiempo pase, menos fiel sea el recuerdo que se tiene de ellos.<sup>195</sup>

Así que, no solo es el fotógrafo el que expone. También lo hace el filósofo de la cultura. Y son los detalles exhibidos de las cosas los que le permiten construir una unidad de sentido, una unidad expresiva, una unidad interpretativa con fuerza expositiva. Al proponer como método de trabajo un modelo de construcción de imágenes dialécticas se puede apreciar la forma en que Benjamin reunió lo sensible con lo inteligible, que para la tradición son opuestos. Umbral es también entonces, colocar en una zona, la forma de pensar las relaciones entre estos opuestos, una forma que se aleja de la fascinación por la abstracción sobre de lo sensible, pero que subraya la importancia de lo inteligible. Puesto que sólo se puede presentar lo sensible mediante lo inteligible y viceversa. Las imágenes dialécticas están construidas con aquellos elementos, por ejemplo, los sueños, el cuerpo, los afectos que han sido desechados por no tener sentido, tanto por la tradición de inteligibilidad racional, como por los sensualistas.

Las imágenes dialécticas congelan el movimiento, realizan un acto de traducción que va de la fuerza de lo visual a la fuerza del discurso.

Magia del umbral. A la entrada del ferrocarril, de la cervecería, de la pista de tenis, de los lugares turísticos: penates. La gallina que pone huevos dorados de praliné, la máquina que estampa nuestro nombre, aparatos de juegos de azar, adivinos y pesos automáticos: el umbral guarda el délfico γνῶθι σεαυτόν contemporáneo. Curiosamente, no prosperan en la ciudad: forman parte de los lugares turísticos, de los merenderos de los arrabales. El viaje de los domingos por la tarde no es sólo al campo, sino también a los misteriosos umbrales. Sin duda esta misma magia impera también, aunque más oculta en el interior de la casa burguesa. Las sillas o las fotos que flanquean (an) el umbral de una puerta son dioses domésticos venidos a menos, y aún hoy, cuando suena el timbre, nos llega al corazón la violencia que tienen que

---

<sup>195</sup> La lectura que hace Benjamin de una carta de Horkheimer alude a este principio que parte del trabajo que hace Freud con la memoria: “La constatación de lo inconcluso es idealista si no se incorpora lo concluso. La injusticia pasada ha sucedido y está conclusa. Los golpeados han sido realmente golpeados... si se toma lo inconcluso con toda seriedad, entonces hay que creer en el juicio final... Quizá respecto de lo inconcluso exista una diferencia entre lo positivo y lo negativo, de modo que únicamente la injusticia, el horror y el dolor del pasado sean irreparables. La justicia practicada, las alegrías, las obras, poseen otra relación con el tiempo, pues su carácter positivo queda ampliamente negado por la caducidad. Esto es válido en primer lugar para la existencia individual, en la que no es la dicha, sino la desdicha, la que está marcada por la muerte.” Y comenta Benjamin “La rememoración puede hacer de lo inconcluso (la dicha) algo concluso, y de lo concluso (el dolor) algo inconcluso, *El libro de los pasajes* (N 8, 1).

apaciguar y más que intentar oponerse a ella: estando solos en un piso, no atender a un timbre insistente. Se verá que es tan difícil como un exorcismo. Como toda sustancia mágica, también ésta volvió a sumirse en algún momento en el sexo, bajo la forma de pornografía. En torno a 1830 París disfrutaba de litografías picantes con puertas y ventanas móviles. Eran las imágenes llamadas de “puertas y ventanas” de Numa Bassajet.<sup>196</sup>

En este caso, la imagen dialéctica da lugar al acontecimiento de cosas que caen por su propio peso y que como pociones mágicas concentran lo heterogéneo, conservando su discontinuidad, por ejemplo, entre lo interno y lo externo. Se trata de un retorno de la magia, que, como todo regreso, trae consigo la diferencia. La magia, entonces, aparece en una sociedad secular como contradicción, pero es una contradicción que trae consigo la posibilidad de acceder a formas distintas de la magia de antaño. El umbral, como el sueño guarda el délfico γνῶθι σεαυτόν. Es decir, un tipo de conocimiento, efecto de un cuidado y de un trabajo consigo mismo.

Para Benjamin, la tarea del filósofo consiste entonces, en la exposición en el sentido que tienen dentro del ámbito de la museografía, la fotografía y la música. Un poner ante el sentido y ante los sentidos elementos que parecen no tener nada que ver entre ellos. Es decir, al subrayar y exponer la heterogeneidad de todos los elementos y encontrar la unidad que hace lazo. El lazo en común que comparten estas acepciones es el de ponerse a la vista (acción de todo un trabajo de pensamiento abierto porque no está cerrado, es dialéctico e implica trabajo para el lector), ya sea en el terreno de la comprensión o en términos de resaltar algo o incluso de ponerse en riesgo. De la misma manera en que Benjamin logró ver en Leibnitz este trabajo. En dónde Leibnitz habla de idea, Benjamin habla de imagen dialéctica: “La idea es mónada y eso significa, en pocas palabras, que cada idea contiene la imagen del mundo y su exposición tiene como tarea nada menos que trazar en su abreviación esta imagen del mundo”<sup>197</sup>.

Lo fundamental en ambas acepciones, no solamente está en poner a la vista o de ponerse en riesgo, sino también en mantener una consonancia con las ideas en tanto mónadas<sup>198</sup>.

---

<sup>196</sup> Walter Benjamin. *El libro de los pasajes*, (II a, 4).

<sup>197</sup> Walter Benjamin, *Prólogo epistemocrítico. El origen del Trauerspiel alemán*, p. 245.

<sup>198</sup> Adorno, en cambio, en su texto *Actualidad de la filosofía* (el cual Benjamin consideraba en deuda con su texto del Origen del trauerspiel alemán), plantea la vocación del filósofo como una vocación que se aleja de la investigación de las intenciones ocultas y preexistentes de la realidad, y más bien se avoca a “interpretar una

Esta labor no se encuentra muy alejada del trabajo propio del coleccionista, tal y como lo pensó Benjamin, puesto que este personaje considera a cada uno de los objetos coleccionados por lo que es en sí mismo y por la fuerza que tienen que representar la totalidad de la colección. Cada uno de esos objetos cuenta una peculiar historia, al mismo tiempo que es en sí mismo la totalidad de la colección. La diferencia entre el coleccionista y el filósofo, es que el primero disfruta de manera muy íntima su colección, mientras que el segundo, hace con las imágenes dialécticas una propuesta pública y política. Aunque ciertamente, ambos gozan de su colección, solo que mientras los objetos del coleccionista hablan por sí solos, las imágenes dialécticas necesitan ser leídas. Constituyen la materia prima, de la crítica, pero requieren de un trabajo de interpretación.

#### **2.4 El coleccionista, el filósofo y el historiador**

La narración histórica siempre deja vestigios, deshechos que se convierten en esta materia prima tanto para el historiador que busca hacer otro tipo de historia como para el filósofo. La propuesta histórica y filosófica de Benjamin, implica pensar que la historia no se constituye como una línea ascendente y progresiva que va del pasado al futuro, sino como una cantidad de narraciones que el historiador positivista ha querido acomodar en una línea sin haber podido borrar las discontinuidades, los baches y las fisuras que quedan como marca al unir una cosa con otra. Así, tampoco ha podido borrar las huellas del mismo historiador que como narrador no puede ser imparcial. Luego entonces, el filósofo, si tiene a bien considerar estos aspectos, recoge esas figuras que caen como desechos del tren del progreso que corre a toda velocidad para dirigirse ciegamente a su autodestrucción. Por eso, las figuras que se encuentran con la mirada del historiador y del filósofo tienen un potencial revolucionario, al convertirse en potenciales herramientas de transformación porque desmitifican la Historia y abren la posibilidad de otras narraciones, de otros universos y de otros elementos inexistentes hasta entonces para la Historia.

Sin dejar de tomar en cuenta estas diferencias como punto de partida, podemos, sin embargo, advertir que, en los tres casos, el del filósofo el coleccionista y el historiador, se

---

realidad carente de intenciones mediante la construcción de figuras, de imágenes, a partir de los elementos aislados de la realidad. Theodor Adorno, *Actualidad de la filosofía*, p. 89.

trata de unidades de la cultura. Hacer visibles los lazos. Moda. Celebración de la muerte.

Moda como muerte.

Dice Benjamin:

Y para el verdadero coleccionista cada cosa particular se convierte en una enciclopedia que contiene toda la ciencia de la época, del paisaje, de la industria y del propietario de quien proviene ... coleccionar es una forma de recordar mediante la praxis y, de la “cercanía”, la más concluyente. Por tanto, en cierto modo, el más pequeño acto de reflexión política hace época en el comercio de antigüedades. Estamos construyendo aquí un despertador que sacude el *kitsch* del siglo pasado, llamándolo “a reunión”<sup>199</sup>.

Benjamin es un coleccionista de ideas y hace de ellas mónadas. Así como los objetos del coleccionista, las imágenes dialécticas muestran la posibilidad de movimiento inherente a ellas mismas, muestran su complejidad temporal y de esa manera se diluye la distancia temporal y espacial de lo que parece alejado e inaccesible. “En la imagen dialéctica, lo que ha sido una determinada época es, sin embargo, a la vez lo que ha sido siempre.”<sup>200</sup>.

Benjamin mismo fue un coleccionista de juguetes y como despliega en el *Libro de los pasajes*, el coleccionista lo que logra es liberar el objeto de sus funciones originales para “entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes”<sup>201</sup>, es decir, figurar en la categoría de la *compleción*, otro neologismo benjaminiano, el cual quiere dar cuenta de: “el intento de superar la completa irracionalidad de su mera presencia integrándolo en un nuevo sistema histórico”<sup>202</sup> mediante el acto de coleccionar. Los juguetes que coleccionaba Benjamin eran una forma de ordenar lo que para el sistema capitalista ha dejado de tener un orden, creando un universo histórico que se presentifica en cada uno de ellos. “La vida de un coleccionista”, dice en la correspondencia, “manifiesta la tensión entre los polos del desorden y el orden.”<sup>203</sup> El coleccionista desordena el orden del mercado.

De hecho, Benjamin configuró un meticuloso archivo de todos sus libros, documentos, cartas, apuntes. Generó catálogos en un afán por registrar absolutamente todo

---

<sup>199</sup> Walter Benjamin, *El libro de los pasajes*, (H1 a, 2).

<sup>200</sup> Ibid., (H1 a, 2).

<sup>201</sup> Idem., (H1 a, 2).

<sup>202</sup> Idem., (H1 a, 2).

<sup>203</sup> Walter Benjamin's archive, p. 7 (La traducción es mía).

lo que producía, aún las minucias más simples como por ejemplo los decires de sus amistades. En un catálogo se lee “libro de amistades con entradas de citas”. Benjamin inventariaba todo. En otra entrada se lee “cartas de los difuntos excepto por Fritz Heinle y Rika Seligson”<sup>204</sup>.

A diferencia de los objetos de colección, las imágenes dialécticas están hechas de interpretaciones que mantienen una relación de consonancia con las figuras de las que parten, a modo de los índices (en el sentido semiótico: tienen una relación física, cuando se da uno se da el otro. No son metáfora ni signo) de las fotografías. Ya en *Pequeña historia de la fotografía*, Benjamin había enfatizado la importancia del índice de cada fotografía: “La cámara se empequeñece cada vez más, cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo shock suspende en quien las contempla los mecanismos de asociación. En este momento debe de intervenir la leyenda que incorpora a la fotografía en la literaturización de todas las relaciones de la vida, y sin la cual toda construcción fotográfica se queda en aproximaciones.”<sup>205</sup> En este sentido, la labor del filósofo mantiene cierta afinidad con la labor del fotógrafo para quien es fundamental poder leer sus propias imágenes:

¿No debe el fotógrafo-descendiente del augur y del arúspice descubrir la culpa en sus imágenes y señalar al culpable? No el que ignore la escritura, sino el que ignore la fotografía, ‘ se ha dicho, será el analfabeto del futuro, pero es que ¿no es menos analfabeto un fotógrafo que no sabe leer sus propias imágenes?, ¿No se convertirá la leyenda en uno de esos componentes esenciales de las fotos?’<sup>206</sup>

Durante mucho tiempo, la fotografía fue considerada como un instrumento que daba cuenta de la realidad, representación del mundo, pero conforme la fotografía tomó un camino distinto al de un archivista que se limitaba a ser un fiel copista, pudo acercarse más al arte, dado que ya no se trataba solamente de una forma de registro, sino de formas inéditas de mostrar lo que no era visible en el mundo. Un ejemplo muy interesante de esto lo encontramos en la fotografía de la neoyorkina Margaret White-Burke, quien en 1937 tomó esta fotografía, después de una inundación en Kentucky. (Ver Imagen 1)

---

<sup>204</sup> Ibid., p. 8.

<sup>205</sup> Walter Benjamin, *Pequeña historia de la fotografía*, p. 52.

<sup>206</sup> Ibid., p. 52-53.



**Imagen 1. Foto de Margaret Bourke- White, 1937.**

En esta fotografía<sup>207</sup>, se puede apreciar una fuerte y muy eficaz crítica al estilo de vida norteamericano (The american way of life) puesto que el estereotipo de familia que se muestra en la imagen parece precipitarse hacia la fila de gentes que esperan para recibir alguna ayuda, o se puede pensar que el estilo de vida norteamericano sólo se sostiene gracias a que una serie de gentes cargan con sus cuerpos estas imágenes vacías, idealizadas y estáticas, pero lo más interesante de la foto radica en escritura que se encuentra al interior de ella que dice: “El estándar más alto de vida del mundo”, y más abajo: “No hay otra forma (de vida) similar a la forma americana”. Las frases abren la puerta a la ironía de la frase y el espectador puede contestar en el mismo tenor: “Sin duda alguna no existe

---

<sup>207</sup> El ejemplo lo tomo de un artículo de Mauricio Lissovsky y Juliana Martins, quienes se preguntan cómo plantearse una pequeña historia de la fotografía a partir de las imágenes que Benjamin nunca vio. Es decir, ¿cómo repensar los planteamientos de Benjamin a la luz de los desarrollos de la técnica hoy en día? El ejemplo de esta foto les permite para plantear que la fotografía se nutrió de otros modos de ser de la imagen con las cuales dialoga y se reinventa, se distancia y se separa de sí misma. De esta manera, sostienen que “Hay una historia interna al dispositivo, por ejemplo, en la que la aceptación de la técnica abre una zona de resistencia a lo mecánico y que hace del titubeo el núcleo de la experiencia de subjetivación del fotógrafo moderno.” Acta Poética 34-1 enero - junio, 2013, p. 5.

ninguna otra forma similar al estilo de vida americano”. La crítica es mucho más eficaz porque muestra en acto una realidad, sin necesidad de explicar demasiado, pero al mismo tiempo presupone una serie de elementos previos desde los cuales se lee la foto. Por otro lado, su fuerza expositiva de las contradicciones es directa y contundente. Es una fotografía que no es solamente reproducción a modo de imagen de archivo, sino que conjunta una serie de elementos heterogéneos: la familia feliz, el paisaje de fondo, el concreto de la ciudad, la fila de personas, quienes son las verdaderas víctimas. Esto hace que el espectacular cobre otra dimensión. La foto tenía como leyenda la siguiente frase: “La inundación deja a sus víctimas en la fila del pan”. Bourke- White era conocida por ser una fotógrafa perspicaz y arriesgada que consideraba que “las ironías estaban ahí en la vida misma como una especie de retórica espontánea”<sup>208</sup>. Así en una fotografía como esta juega con los elementos y las reciprocidades.

En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* es donde Benjamin despliega ampliamente una tensión entre lo aurático y lo exhibitivo que es fundamental en la fotografía y en el cine porque mientras aumenta la capacidad de exhibición, disminuye su carácter ritual y aurático. Con la noción de aura, Benjamin había introducido también la importancia del valor ritual, fuera del tiempo moderno, éste que está hecho de la dualidad tiempo del trabajo-tiempo libre:

Sería posible representar la historia del arte como la oposición entre dos polos de la propia obra de arte, y trazar la curva de su evolución siguiendo los desplazamientos del centro de gravedad. Estos dos polos son su valor ritual y su valor de exposición. La producción artística comienza por imágenes al servicio de la magia. Su importancia reside en el hecho mismo de existir, no en el de ser vistas<sup>209</sup>.

Conforme se amplían las capacidades de la técnica, la obra de arte abandona su carácter de irreproductibilidad y se convierte en un producto que puede reproducirse de múltiples formas en diversos lugares, en diversos dispositivos, en cantidad de circunstancias y está hecho para ser visto infinidad de veces, y esto hace que la obra de arte se convierta en otra cosa. El cine es el ejemplo por excelencia para demostrar esto que Benjamin señala, puesto que está hecho para reproducirse una y mil veces sin que exista el original. Esto conlleva a la estetización de la política, por ejemplo, en las tomas abiertas de

---

<sup>208</sup> Ibid., p. 24.

<sup>209</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducción técnica* p. 67.



grandes concentraciones masivas, imágenes a las que estamos expuestos todos los días sin reparar en la banalización de las circunstancias políticas concretas de este bombardeo indiscriminado. Para contrarrestar esto, Benjamin concluye que es necesario realizar un trabajo de politización del arte. Este trabajo, entre otras cosas, implica la reunión de aquello que se encuentra disperso y fragmentado y eso es posible también con la técnica, pero la técnica al servicio de la mirada unitaria del coleccionista, el filósofo, el director de cine, el psicoanalista y el público.

De la misma manera en que el coleccionista considera que cada pieza de su colección tiene un valor singular sin que la colección se encuentre jamás completa, también para el filósofo cada imagen dialéctica es una totalidad en sí misma, sin que esto signifique que es posible un número finito y totalmente completo de imágenes dialécticas.

## **2.5 Actualidad de las imágenes dialécticas: Santiago Apóstol como imagen dialéctica**

Se ha demostrado anteriormente la importancia de pensar la labor del filósofo, no sólo como una labor de pensamiento abstracto, sino como un trabajo material. La construcción de las imágenes dialécticas requiere, como se ha establecido anteriormente en este trabajo, de un trabajo más concreto a partir de los objetos cotidianos. Dado que esta tesis ha sido escrita en la ciudad de México, me he preguntado cómo podría llevarse a cabo el método de Benjamin en nuestro contexto actual. Una de las cosas que más abunda en México, es una amplia gama de imágenes religiosas. Una en particular, ha llamado mi atención, y es la figura de Santiago Apóstol, que es un santo de vasta presencia en América. Se encuentra a todo lo largo del territorio conquistado por el imperio español. Esta figura condensa puede ser una fuente importante para la creación de imágenes dialécticas, y funciona como una forma de reivindicación de un tejido social, a la vez que permite un movimiento de apropiación, así como, la construcción, a modo de alegoría, de múltiples significaciones.

La presencia de Santiago va desde el extremo norte de México y el sur de Estados Unidos hasta la Patagonia. Los feligreses se reúnen el 25 de marzo y trasladan la efigie a la iglesia para luego salir en peregrinación por todo el pueblo, y el último día de los festejos entregarla a otra mayordomía. Las mayordomías son organizaciones que surgieron en México en el siglo XVI como formas de culto católico, al margen de la institución

eclesiástica, y que fueron permitidas por la iglesia como una manera de combatir la idolatría<sup>210</sup> de los indígenas.

Los indios que participan en esas fundaciones, las mayordomías o las hermandades, no reciben ninguna patente, no pagan ningún derecho, no mandan decir ninguna misa por los difuntos, sino que les basta con vivir en el barrio o en el pueblo para considerarse cofrades y contribuir a la fiesta del santo. En cuanto a la imagen, en vez de ser depositada en la iglesia parroquial, la mayoría de las veces se conserva en una pequeña capilla, en ocasiones incluso en un simple oratorio, sobre un altar doméstico<sup>211</sup>.

Cada año, la comunidad celebra una a fiesta en honor al santo y es un momento muy importante, no solo porque hay un cambio de mayordomía, sino también porque es un momento de encuentro con los mayordomos de otros pueblos; un evento colectivo que fortalece los lazos sociales, los lugares de poder y los intercambios económicos.

Ese día, el pueblo entero se viste de gala y desde muy temprano se organizan distintas actividades: danzas rituales, preparación y venta de alimentos y bebidas tradicionales. Se lleva a cabo una misa especial, se monta una gran feria con múltiples escenarios en donde las distintas bandas ejecutan música todo el día y unos grades toritos que lanzan una cantidad inmensa de cohetes se instalan en la plaza central.

Lo que impresiona de la fiesta, no es tanto los excesos en términos de costos o de comida y bebida, sino la forma en cómo la figura del patrón Santiago reúne y re significa. Con Santiago Apóstol se actualiza la memoria, se generan espacios mágicos en donde predominan los afectos y los estados alterados. Cuando el Santiago se encuentra en la iglesia, las personas de distintas congregaciones que generalmente llegan caminando desde muy lejos, lo contemplan y lo tocan, como si con sus manos pudieran trastocar el tiempo y el espacio, y así esbozar la sombra de otros tiempos.

La figura de Santiago Apóstol se carga de significación y de fuerza en la medida en que es tocada, mirada y venerada. De esta manera, los símbolos católicos quedan caducos frente a la fuerza de los actos rituales, políticos y sociales que tienen lugar en ese momento. La figura es mágica porque también se constituye como una fuerte estrategia de violencia

---

<sup>210</sup> La idolatría fue considerada un problema para el proyecto de evangelización en la Nueva España y aunque había diferencias al interior de las distintas congregaciones católicas al respecto, fungió como un argumento central que dio pie a la persecución de los sacerdotes indígenas y al desmantelamiento de las instituciones educativas y el cierre de los calmecacs que eran los lugares de formación para lo que quedaba de la aristocracia prehispánica. Cfr. Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario*.

<sup>211</sup> Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVII*. P.242.

anticolonial que permite abrir nuevos espacios y mantener o reestablecer relaciones sociales que habían caído en el olvido. No es una representación o un símbolo de otra cosa, sino que es lo que en ese momento adviene. La figura de Santiago Apóstol reúne y de esa manera genera espacios que permiten el develamiento de los quiebres y contradicciones que han querido ser enterrados por el proceso histórico, el cual, reduce estas formas de organización social y de religiosidad a un mero sincretismo, sin advertir las contradicciones y los choques que aparecen en una fiesta como la de Santiago Apóstol.

Es un momento de regocijo, un momento de reencuentros y renovaciones, es decir, es un tiempo cargado de pasiones. La fuerza de las pasiones propicia los arrebatos, los excesos y la violencia propios de las grandes conglomeraciones masivas.

A propósito de esto, en *Sombras breves*, Benjamin dibuja un pequeño cuadro de algo muy similar donde fiesta y violencia se entrelazan:

Fuegos artificiales de la “Fête nationale”. Desde el Sacre-Coeur se desparraman sobre Montremarte, fuegos de bengala. Arde el horizonte tras el Sena. Los cohetes suben y se apagan en el suelo. En la cuesta empinada hay miles de persona apiñadas que siguen el espectáculo. Y esta multitud encrespa sin cesar un murmullo parecido al de los pliegues de una capa cuando el viento juega entre ellos. Pongámonos a la escucha más atentamente: lo que resuena es otra cosa que la espera de cohetes y otros disparos luminosos. ¿No espera esa multitud sorda una desgracia, lo bastante grande para que su tensión festiva salte la chispa, incendio o fin del mundo, algo que transformase ese murmullo aterciopelado de mil voces en un único grito como cuando un golpe de viento descubre el forro escarlata de la capa? Porque el agudo grito del horror, el terror pánico son la otra cara de todas las fiestas de masas. El ligero estremecimiento que recorre como una llovizna espaldas innumerables los ansía. Para las masas en su existencia más honda, inconsciente, las fiestas de la alegría y los incendios son solo un juego en el que se preparan para el instante enorme de la llegada a la madurez, para en el que el pánico y la fiesta, reconociéndose como hermanos tras una larga separación, se abracen en un levantamiento revolucionario<sup>212</sup>.

El levantamiento revolucionario, suele ser algo que no se relaciona con el culto católico, sin embargo, en el caso de las cofradías, lo católico no es tan importante como lo que ocurre a otro nivel de la experiencia.

Curiosamente, la figura de Santiago es la de un hombre barbado, que a todas luces aparece como un conquistador, cabalgando en un blanco corcel cuyas patas trituran la mano y la cabeza de lo que parece un moro. Este santo de coraza celada y morrión y con espada flamígera en mano, es también conocido como Santiago Matamoros o Santiago Mataindios.

Resulta enigmático para cualquier espectador el hecho de que un santo cuya historia culmina con el nombre de Santiago Mataindios, sea tan venerado en un pueblo cuyos

---

<sup>212</sup> Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos* I, p. 149.

orígenes son indígenas y que sucumbió ante las armas de los conquistadores que portaban la figura de este santo en sus caballos. ¿Por qué entonces sigue siendo tan venerado, cuando fungió como fuente de inspiración para los conquistadores? ¿Cómo se explica la adoración a una imagen que se impuso tan cruelmente?

Responder estas preguntas con el desgastado término de sincretismo, no basta. Pensar que el sincretismo es el resultado de una especie de collage de distintos elementos de origen diverso o una mezcla de cosmovisiones es simplificar lo que aún permanece en tensión. Es no dar cuenta de las contradicciones, los pasajes oscuros, los puntos de desencuentro y las discontinuidades de la historia. Se trata, pues, de encontrar las formas de apropiación de estas figuras que en cierto momento eran extranjeras, como la de Santiago Apóstol, y que se convirtieron en otra cosa distinta de las antiguas deidades y también de las figuras impuestas. El Santiago Apóstol que habita en Tláhuac, por ejemplo, es muy diferente del Santiago que habita en Santiago de Compostela, a pesar de que de ahí venga. Y también es muy distinto del Quetzalcóatl prehispánico, tan solo por mencionar una deidad.

De tal forma, no se trata de interpretar la figura de Santiago Apóstol desde un marco teórico predeterminado, sino de leer lo que en ésta se muestra como producto de una tensión histórica, política y devocional.

En la figura de Santiago se reúnen de manera silenciosa todos estos elementos, manifestándose en actos una y otra vez. Así, esta figura, que reúne una serie de elementos heterogéneos, de distintas visiones y de distintos tiempos, permite plantear la posibilidad del quehacer filosófico como un acto que hace justicia al misterio, en tanto que no se toma la figura como símbolo de lo sagrado, sino como lo que queda en tanto residuo de un trabajo de la imaginación y, que, en este sentido, reúne sin disolver la tensión entre lo individual y lo social de manera muy peculiar. Se trata entonces de poner en juego la relación de la belleza, el conocimiento y la justicia.

En el caso de la veneración a Santiago Apóstol no se trata de un acto de idolatría de la imagen en tanto representación, sino de un acto colectivo cargado de historia, que permite trastocar el tiempo y que se vincula directamente con los elementos singulares de cada uno de los que están ahí.

Santiago es un santo cuya importancia fue capital en la configuración y consolidación de España, así como en la expansión al nuevo mundo. Se dice, pues, que había dos

Santigos y que uno de ellos era hermano de Jesús, hijo de María y José. El otro, en cambio, era conocido como el justo. De estos dos Santigos nace un tercero, celebrado el día 25 de marzo, mismo día de la pasión de Cristo. Así Santiago de Galicia, más conocido hoy en día como Santiago de Compostela es el resultado de la fusión de estos dos Santigos.

Santiago llegó hasta la Península Ibérica cuando aún era muy joven y luego regresó a Siria donde fue degollado. Su regreso milagroso, hizo que se le otorgara un lugar importante en la vida de los peninsulares. El lugar donde se cree que fue enterrado se convirtió en un importante centro de peregrinación, uniendo así pueblos enteros. De hecho, sobre de esta figura se afianzó el reino de León y luego el reino de Castilla. “Con la ayuda de Santiago dijo Alfonso VII haber conquistado Coria en 1147. (...) Antes de tomar Baeza se le apareció la mano del Apóstol empuñando una espada de fuego”<sup>213</sup>. Y en 1482 fue considerado luz y patrón guiador de los reinos de España por la misma Isabel la Católica.

Desde entonces, se le considera el símbolo del triunfo de la cristiandad sobre el paganismo. Su milagrosa llegada a las costas gallegas fue muy importante, ya que inspiró a los ejércitos, pues, se dice que se aparecía en los campos de batalla para ayudar a los católicos, reforzando la fe. Según Ibn Hayyan, el culto a Santiago debió poseer en el Siglo IX enorme significación política. “Los moros llaman ¡Mafomat!, y los cristianos: ¡Santi Yagüe!”<sup>214</sup>

Javier Domínguez cita al cronista Juan Pedro Maffeo quien dice que:

Quevedo como buen hidalgo de la orden de Santiago, arguye en favor de la recuperación de los valores tradicionales de la España medieval recordando que durante la conquista de América, los indios preguntaban quién era aquel insigne capitán de la cruz bermeja y armas resplandecientes que hacía que pocos cristianos venciesen a innumerables moros y que respondió Payba que era Santiago bajo cuya tutela y patrocinio están puestos todos los españoles<sup>215</sup>.

Gruzinski argumenta que las imágenes religiosas fueron fundamentales en el triunfo de la conquista por parte de los españoles. “Todo se desarrolla como si, desde el origen, el

---

<sup>213</sup> Américo Castro, *La realidad histórica de España*, p. 314.

<sup>214</sup> *Ibid.* p. 285.

<sup>215</sup> Javier Domínguez, *La continuación de un discurso medieval en la Nueva España*, p.4.

proceso cultural de movilización y de sincretismo pasara directamente a través de las imágenes y sus manipulaciones y no mediante discursos y políticas.”<sup>216</sup>

Para Gruzinski, la conquista española fue posible gracias a que hubo una colonización de lo imaginario y el momento de fricción entre las culturas prehispánicas y la denominada cultura española fueron en realidad un gran laboratorio de imágenes en donde se confrontaron las distintas posibilidades para relacionar imagen y escritura y escritura y palabra. Estas formas de relación han determinado la naturaleza de la noción de representación. Lo que se ha podido apreciar es que, las formas de representación que existían entre los diversos pueblos prehispánicos eran muy diferentes de las formas de representar propias de los europeos. Cabe aventurarse a plantear la pregunta de qué consecuencias habrá tenido en la noción de representación el hecho de que la escritura por ejemplo maya fuese una escritura glífica que tendía al fonetismo y por tanto a la reproducción de la lengua hablada y que en cambio en los sistemas que prevalecían en el altiplano de México grafía y pintura se confundían en los códigos pictográficos.

La representación cristiana que acompañaba a los conquistadores españoles se habría encontrado con estas peculiaridades de las cuales, por supuesto, no habrían dado cuenta, y habrían sustituido o se habrían sobrepuesto a estas condiciones lingüísticas e imaginarias.

En el mundo prehispánico, sin embargo, prevalecían otras características de la imagen desconocidas para los conquistadores. Por ejemplo, la noción de zemí que rescata Gruzinski y que da cuenta de las cosas muertas formadas de piedra o de madera, cosas que traían a la memoria los recuerdos de los antepasados, acercamiento en imágenes de lo irrepresentable. “Esas cosas tienen en taíno, la lengua de las islas, un nombre genérico, el de zemíes, y se les da un nombre de un antepasado. Provistos de funciones políticas, de propiedades terapéuticas y climáticas, los zemíes tienen sexo, hablan y se mueven. Objetos de una innegable pero desigual veneración, son tan apreciados que los indígenas se los roban unos a otros, y después del Descubrimiento, los ocultan a los españoles. Cada zemí tiene un origen singular. “Unos contienen los huesos de su padre y de su madre y parientes y de sus antepasados; los cuales están hechos de piedra o de madera. Y de ambas clases tienen muchos: algunos que hablan, y otros que hacen nacer las cosas que comen y otros

---

<sup>216</sup> Serge Gruzinski, *La Guerra de las imágenes*, p. 133.

que hacen llorar y otros que hacen soplar los vientos.”<sup>217</sup>Pedro de Gante, en cambio, asimila esta noción a los fantasmas, a lo diabólico. “Simulacros que pintan, semejantes a los mares infernales, lémures, larvae simulacros.”<sup>218</sup>

Otra noción desconocida para el mundo europeo es la noción de Ixpitla que alude a receptáculo del poder. Se trata de imágenes que tienen fuerza, que están cargadas de energía. “Ixpitla se situaba en las antípodas de la imagen: subrayaba la inmanencia de las fuerzas que nos rodean, mientras que la imagen cristiana, por un desplazamiento inverso de ascenso, debe suscitar la elevación hacia un dios personal, es un vuelo de la copia hacia el prototipo guiado por la semejanza que los unía.”<sup>219</sup>Mientras que en la noción de ixpitla se trata del descenso de los poderes divinos, la imagen como representación suscita la elevación o la separación de este mundo. Quizá estas otras formas ilegibles en un principio para los españoles, han quedado silenciadas, pero no por eso no vigentes o muertas, todo lo contrario.

Este choque de culturas que se dio durante la conquista no solo se encuentra en los libros de historia o en las crónicas de los conquistadores, sino que sigue vigente y se respira todos los días.



**Imagen 2. Foto: José Ignacio Osorio**

---

<sup>217</sup> Sergei, Gruzinski. *La guerra de las imágenes*. P. 21.

<sup>218</sup> *Ibid.* p. 22.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 62.

La figura de Santiago Apóstol es en sí misma una figura hecha de fragmentos históricos. En la base de la figura se encuentra la cabeza y la mano de un moro.

La fiesta de Santiago poco tiene que ver con los moros o con el mundo musulmán, y aunque la gente del pueblo sabe muy bien que es la cabeza de un moro, poco importa en realidad. Tampoco importa mucho que sea un santo católico y que lleve una espada en mano. Lo que sí importa, es lo que la figura en sí misma despierta y lo que permite activar en la comunidad. Esta figura ha sido apropiada por la gente del pueblo durante años y tiene importancia en la medida en que ha dado pie a la configuración de organizaciones alternas a la iglesia y al estado. Los mayordomos tienen un lugar importante en la comunidad, no solo porque protegen a la figura, que por otro lado tiene más 300 años<sup>220</sup>, sino a nivel político y social. La voz de los mayordomos tiene fuerza en la comunidad y su labor consiste siempre en procurar encontrar al interior de la comunidad, formas eficaces para resolver conflictos de manera pacífica.

Lo más importante de la figura de Santiago radica en lo que en acto se hace año con año a nivel comunitario, como si se tratase de un ritual que permite en la medida en que se repite siempre lo mismo a nivel de actos, reivindicar el carácter de unidad. En este sentido y siguiendo a Benjamin es posible encontrar este movimiento de unicidad en la repetición.

De tal manera, el carácter explicativo o el análisis de los signos y símbolos, palidece frente al acto en sí mismo y lo que posibilita en la comunidad y en los cuerpos de los participantes. Por eso, la significación de la imagen es en muchas ocasiones una inserción de elementos externos que nos conducen a lugares muy alejados de lo que en ese momento acontece.

Cuando Novalis señala que cada obra de arte tiene una idea *a priori*, es decir tiene una necesidad interna que la hace ser como es, da pauta para abandonar la aplicación de conceptos o teorías ajenas a los objetos con los que nos encontramos. En este caso, y guardando la distancia entre obra de arte y la figura de Santiago Apóstol, es necesario ubicar que la figura de Santiago es una figura que se encuentra inmersa dentro de una celebración anual en una comunidad de la ciudad de México. De esta manera, la figura

---

<sup>220</sup> Hay para los mayordomos en turno toda una serie de cuidadosas especificaciones en relación al cuidado de la figura en términos muy concretos. Cómo lavarla, dónde colocarla, qué hacer en caso de que se lastime, etc.



misma nos invita a adentrarnos en sí misma, independientemente de las significaciones externas a ella, que seductoramente se nos aparezcan en el horizonte.

Santiago es una figura contradictoria porque reúne elementos que se oponen entre sí, como, por ejemplo, la idea de la fe cristiana, la preeminencia del amor al prójimo y Santiago como un guerrero que combate y mata. Sin duda, no es una contradicción histórica porque bien sabemos que el mundo cristiano siempre ha sido sanguinario, pero no deja de ser sorprendente que la figura lo ratifique y lo haga explícito. En este sentido, es una imagen violenta que funge como un grito de guerra y que reivindica la posición de una comunidad entera, es decir tanto, de la comunidad como un todo, como de cada uno de los miembros de ésta frente a lo que no se puede explicar.

Si Benjamin hubiese tenido la oportunidad de cruzar el atlántico y visitar México, seguramente se habría sorprendido ante la cantidad de imágenes religiosas y alegóricas, así como otro tipo de imágenes como los ixpiltas o los zemíes, que se pueden encontrar en esta parte del mundo y que le hubiesen servido para producir y confeccionar otras imágenes dialécticas.

## **2.6 La alegoría y sus imágenes**

La alegoría es una figura retórica vinculada a lo que se ha llamado lo barroco. A diferencia del barroco que es un período ubicado en el cierre de una época, lo barroco se puede pensar como un umbral. “Son las postrimerías de una *Weltanschauung* que está a punto de despedirse y que lo hace según el signo del barroco de una manera ostentosa.”<sup>221</sup> Si bien, existe un período histórico que corresponde a ese nombre y que podemos ubicar a finales del siglo XVI y dentro de los primeros tres cuartos del siglo XVII, lo barroco, igual que la modernidad, no se limita a su connotación histórica, pues se puede pensar como un cierto estilo propio de este umbral que trasciende sus coordenadas temporales, y que al mismo tiempo se centra en la unificación temporal de lo que ya no es más. Algunos como Wölfflin, definen lo barroco como “el despliegue de un impulso unificador, donde las formas individuales son necesariamente convocadas en su multiplicidad solo para

---

<sup>221</sup> Sigmund Méndez, “*Del barroco como el ocaso de la concepción alegórica del mundo*”. *Revista Andamios* Volumen 2, número 4, junio, 2006. P. 147.

testimoniar su pertenencia y sujeción a un orden totalizador.”<sup>222</sup> Es decir, lo barroco en relación a una búsqueda de la unidad a partir de la multiplicidad. Esta manera de plantear lo barroco nos arroja una pista importante porque postula y anuncia una síntesis que antecede a su fin. Por otro lado, otros autores manejan la idea de que lo barroco emplea fórmulas del clásico, es decir, que actualiza formulas del pasado, en este punto Benjamin tendrá una posición distinta que elaboraremos más adelante. Para otros, como por ejemplo, J. A. Maraval y Warnke, es importante diferenciar dos líneas dentro de lo barroco: una retórica, rica en ornamentación donde se incluyen nombres como los de Góngora, Marino D’Aubigné, Gryphys, etc., y otra línea mucho más intelectual y sabia donde se contemplan autores como Quevedo, Gracián, Pascal, Donne y Sponde.

Rodríguez de la Flor, insiste, por otro lado, en la poderosa entropía que se puede encontrar particularmente en lo barroco hispánico.

De lo que no cabe duda es que la alegoría es el elemento clave de la literatura barroca, y la figura retórica más importante para Benjamin, desde su trabajo sobre el trauerspiel alemán y hasta el libro de los pasajes, pasando por Dirección única. La pregunta para nosotros es ¿por qué es tan importante la alegoría para Benjamin? Y ¿qué relación guarda con las imágenes dialécticas?

Benjamin encontró en la alegoría mucho más que solo una forma literaria, para Benjamin lo alegórico es una propuesta filosófica vinculada con la melancolía,<sup>223</sup> una puerta o un umbral que permite una liberación del yugo del sujeto, es decir, una forma narrativa diferente a la unidad yóica y tal vez, por qué no, una salvación de la catástrofe moderna tal y como la había planteado en sus tesis de historia. Ya en su estudio sobre Baudelaire, Benjamin encontraba que: “El ingenio que esgrime Baudelaire, que se alimenta de la

---

<sup>222</sup> Ibid., p. 148.

<sup>223</sup> Algunos lectores contemporáneos han planteado una melancolía de la izquierda. Cfr. Bensaïd y Enzo Traverso. Seminario impartido en la U.N.A.M. Melancolía de la izquierda. Es decir, no una melancolía en términos destructivos o paralizantes, sino la otra melancolía ligada a la genialidad o a la noción de nostalgia productiva. Al respecto: *El problema XXX* de Aristóteles o el texto clásico de Robert Burton sobre la Melancolía. Para Traverso se trata de una melancolía productiva políticamente hablando, vinculada a la imprescindible construcción de las utopías. “Bajo el prisma de la melancolía”, dice Enzo Traverso, “se puede estudiar la historia oculta de, por ejemplo, los pueblos colonizados, una historia de las derrotas”. Traverso parte de la idea de Kosselleck de que ha habido una ruptura con esa dialéctica histórica constituida por el pasado como campo de experiencia y el futuro como horizonte de expectativas y que hemos ingresado a un nuevo régimen de historicidad que han llamado presentismo, de un capitalismo naturalizado, que se caracteriza por estar reducido al presente y por el hecho de que las utopías se han desvanecido.

melancolía, muestra un carácter alegórico.”<sup>224</sup> Este carácter alegórico se remite en Baudelaire, a la mirada frente a la ciudad, a la mirada de su extrañamiento, a la mirada del flâneur que deambula en el umbral entre la burguesía y la urbe. Es huella de la rabia para irrumpir y destruir la armonía del mundo. Benjamin, dedicó varios textos a este poeta consagrado como el literato de la modernidad.

En un principio Benjamin encontró en Baudelaire una forma de plantear la alegoría moderna, pero este trabajo quedó inconcluso y en todo caso, la forma de pensar lo alegórico en Benjamin es mucho más afín a la alegoría del barroco que a la alegoría en Baudelaire porque la alegoría del barroco explora un umbral que la alegoría moderna no se permite explorar. Se trata del umbral entre la melancolía y la ironía.

Empecemos por definir que entendemos por alegoría. El uso de la alegoría se puede encontrar en autores como Cicerón y Quintiliano, quienes han sido un claro referente para cualquiera que se acerque a la genealogía y al desarrollo de esta figura retórica, pero en realidad tuvo una forma muy peculiar dentro de la tradición cristiana, en autores como Prudencio, poeta del siglo IV y luego en el barroco, especialmente en España, en autores como Calderón de la Barca y Miguel de Cervantes. Para el primero: “La alegoría no es más que un espejo que traslada/ lo que es con lo que no es/ y está toda su elegancia/ en que salga parecida tanto la copia en la tabla/ que el que está mirando es una/ piense que está viendo entre ambas.”<sup>225</sup> Es interesante que aquí se subraye un espacio liminar entre imágenes.

En su *Diccionario de Retórica y Poética*, Helena Beristain define la alegoría como “metáfora continuada (llamada así porque a menudo está hecha de metáforas y comparaciones). Una figura que en un nivel inferior de lengua se compone de metasemas, mientras que, en un nivel superior, constituye un metalogismo. Se trata de un conjunto de elementos figurativos, usados con valor translaticio y que guarda paralelismo con un sistema de conceptos o realidades, lo que permite que haya un sentido aparente o literal que se borra y deja lugar a otro sentido más profundo que es el alegórico.

---

<sup>224</sup> Walter Benjamin, “Paris, capital del siglo XIX” p. En *Baudelaire*, p. 253.

<sup>225</sup> Calderón de la Barca; *Obras Completas*. III, pp. 1296-98.

Esto produce una ambigüedad en el enunciado porque éste ofrece simultáneamente dos interpretaciones coherentes, pero el receptor solo reconoce una de las dos como la vigente.

En otras palabras, en la alegoría, para expresar poéticamente un pensamiento a partir de comparaciones o metáforas *se establece una correspondencia entre elementos imaginarios*".<sup>226</sup> Subrayamos de nuevo la correspondencia entre elementos imaginarios, dado que nos interesa resaltar la forma imaginaria de la alegoría y su vinculación con la imagen dialéctica. Existen otras definiciones de alegoría<sup>227</sup>, pero todas coinciden en que la alegoría consiste en una sustitución de significados, en el elemento imaginario, que hace posible dicha sustitución, y en la materialización de ideas abstractas. En todo caso, la cuestión es que puede pensarse como una estrategia interpretativa que actualiza formas de la tradición, es decir, trae al presente el pasado, a través de un trabajo con el imaginario. El punto central para nosotros, estriba en que la alegoría se configura o se gesta en esta frontera entre las palabras y las imágenes. Existen otras figuras retóricas que también trabajan con imágenes como por ejemplo el símbolo. La diferencia entre estas dos figuras fue fundamental para Benjamin en la creación de las imágenes dialécticas, puesto que le pareció necesario sacar de la escena al símbolo y centrarse en el estudio de la alegoría.

Paul de Man, en su texto *La retórica de la temporalidad*, afirma que hubo un momento de quiebre en la historia de la literatura europea en donde "la palabra símbolo suplió el uso de otras denominaciones de lenguaje figurado, incluyendo aquella de alegoría".<sup>228</sup> Esto gracias a la influencia de Creuze y Schelling. El punto que nos interesa resaltar en Paul de Man, es la diferencia entre símbolo y alegoría, en la medida en que el primero es pensado como el lugar donde se conjugan lo universal y lo particular, puesto que la experiencia conserva su subjetividad en el simbolismo que apunta a la universalidad. Mientras que la alegoría se refiere a un significado específico y "se agota por completo en

---

<sup>226</sup> Helena Beristain, *Diccionario de retórica y poética*, p. 35-36.

<sup>227</sup> Según el Diccionario de retórica, crítica y terminología, la alegoría es una figura retórica mediante la cual un término (denotación) se refiere a un significado oculto y más profundo (connotación). Para los autores de *Rhétorique générale* la alegoría es un metalogismo, o sea una operación lingüística que actúa sobre el contenido lógico mediante la supresión total del significado básico, que ha de ser referido a un nivel distinto de sentido o isotopía que se comprende en relación a un código secreto. El grupo D.L.R.E. considera que la alegoría es la igualación entre una palabra y un concepto que son analizados y sustituidos por un sema.

<sup>228</sup> Paul de Man, *Visión y ceguera: Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, p. 208.

cuanto llegamos a su significado”<sup>229</sup>. La alegoría, según de Man, quedó reducida a un recurso retórico dogmático y racional, mientras que el símbolo “se fundó en la unidad íntima entre la imagen, que surge ante la percepción sensorial y la totalidad suprasensorial que sugiere.”<sup>230</sup>

Si bien ahora se puede ubicar esta diferencia, lo que de Man señala es que durante años el símbolo gozó de una hegemonía que opacó el lugar y la importancia de la alegoría y que, de hecho, en ocasiones, se hablaba de símbolo cuando en realidad se trataba de otras figuras retóricas. Esto quiere decir que la finura o la especificidad propia de algunas figuras, se vio opacada, al ser clasificadas como simbólicas. De esta manera, se puede entender mejor por qué la insistencia de Benjamin en lo alegórico, porque da lugar a la diferencia frente a la hegemonía del símbolo y porque para Benjamin, la experiencia se da en el territorio de la lengua, de manera singular y temporal, y no afuera. Entonces, si la hegemonía del símbolo anula las diferencias, también está contribuyendo a la devastación de la experiencia propia de la concepción moderna que Benjamin tanto criticó.

Más aún, de Man insiste en que esta hegemonía tiene como efecto una serie de discusiones al interior de la literatura romántica, en relación a como se plantea la relación entre sujeto y objeto en la imagen, o entre hombre y naturaleza o entre mente o conciencia y naturaleza, en donde encontramos una tensión dialéctica y un amplio espectro de posiciones, desde los que consideran que se trata de una objetividad absoluta, donde de lo que se trata es del objeto, hasta los que consideran que el centro es el sujeto y que finalmente no hay objeto, pasando por los que defienden una fusión entre lo externo y lo interno.

La cuestión es que, según de Man, estas discusiones en realidad fueron producto de una confusión generada por la preeminencia del símbolo. Demuestra esto, haciendo alusión a la novela de Rousseau *Julia o la nueva Eloísa* en la cual, la crítica ignoró durante muchos años, los elementos alegóricos que la constituyen, y es por causa de esta omisión que se leyó un falso problema, pues en la novela no hay, dice de Man, ningún elemento que permita pensar que se trata de percepciones o alusiones directas a la naturaleza. Más bien se

---

<sup>229</sup> Ibid., p.p. 208-209.

<sup>230</sup> Ibid., p. 209.

trata de un redescubrimiento de la alegoría, y para este crítico, la prevalencia de lo alegórico corresponde con “el descubrimiento” en el sentido de des-cubrir “de un destino auténticamente temporal”.<sup>231</sup> Es decir, los sujetos en los textos literarios, por ejemplo, en la novela citada anteriormente, buscan refugio del tiempo en el mundo natural, al cual, en realidad, no corresponde. Se trata de otro mundo natural y se aleja mucho de la forma simbólica, dado que ésta implica una relación de igualdad entre la imagen y la sustancia porque ésta y su representación son exactamente lo mismo.

Mientras que, en la alegoría, el signo y su significado no corresponden en lo absoluto. “Pero esta relación tiene un elemento temporal constitutivo: si ha de haber alegoría el signo alegórico tendrá que remitir siempre a otro signo que lo precede. El significado que constituye el signo alegórico no consiste sino en la repetición (en el sentido que tiene en Kierkegaard el término) del signo anterior con el que nunca puede coincidir, puesto que lo esencial de este signo es su pura anterioridad<sup>232</sup>. Esta discrepancia constituye la temporalidad de la que hablábamos anteriormente y esta temporalidad también implica necesariamente una distancia con sus orígenes. Más aún, en la alegoría, la dialéctica no se da entre sujeto y objeto, sino al interior del lenguaje y esto implica también una distancia al interior de la construcción de la identidad de los personajes, donde hay una duplicidad del yo o del sujeto. De ahí que de Man vincule a la alegoría con la ironía, puesto que ésta última, sólo es posible, si hay esta duplicidad del sujeto a costa del yo empírico, y, por lo tanto, una conciencia de locura. Es decir, se trata del fin de la conciencia en tanto unidad absoluta. La ironía es a fin de cuentas una forma de locura, “La ironía es el vértigo total al punto de la locura. La locura puede darse sólo porque estamos dispuestos a proceder dentro de las convenciones de la duplicidad y el disimulo, así como el lenguaje disimula la violencia inherente a las relaciones entre los hombres<sup>233</sup>. La ironía es entonces una locura lúcida porque llevada hasta sus últimas consecuencias en realidad es la conciencia de la no conciencia, es reflejo de sí misma porque hay una reflexión (en el sentido óptico) al interior del lenguaje. Esta forma de plantear la cuestión permite entender cómo es que Benjamin,

---

<sup>231</sup> Ibid., p. 206.

<sup>232</sup> Ibid., p. 230.

<sup>233</sup> Idem., p. 238.

consideraba la alegoría como un pilar importante en la construcción de su proyecto, porque la alegoría es un estilo afín a los sentimientos e ideas del mundo moderno que además permite liberarse de la discusión epistemológica sostenida en la relación dual sujeto -objeto. En la alegoría es posible liberarse del yo empírico. A Benjamin le interesaba este espacio liminar entre la escritura y la oralidad, entre las imágenes y las palabras, entre la forma y el contenido, entre sueño y vigilia, entre locura y lucidez, cuestión que posibilita precisamente la alegoría. En este sentido, es un fragmento, dado que necesariamente implica una ruptura o una diferencia al interior del lenguaje, en términos de la discrepancia entre signo y significado. Al respecto, también el trabajo sobre la novela de Lukács se desarrolla en la misma línea al hacer una crítica a la novela desde el punto de vista de la abstracción. Es decir, para Lukács la novela es una abstracción que fomenta una resignación ante el mundo y una construcción de una unidad simbólica y entonces da entrada a un tipo de melancolía<sup>234</sup>, puesto que desaparece la confianza en la voz interior, al mismo tiempo que hay una imposibilidad de estar en el mundo exterior.

Esta dualidad interno-externo es parte de la construcción de la narrativa de la novela que crea un personaje, una voz, una perspectiva. “La novela es la epopeya del mundo abandonado por Dios. La psicología del héroe de la novela es demoníaca; la objetividad de la novela es el conocimiento del adulto de que el sentido nunca puede penetrar la realidad, pero que desprovista del mismo, la realidad se desintegraría en la nada de la in esencialidad”.<sup>235</sup> En este sentido, la novela es cómplice de la abstracción y del idealismo porque los personajes quedan atrapados en sus propios mundos y se encuentran condenados a una resignación ante la imposibilidad de transformar el mundo, encapsulados en un tiempo como resistencia de lo orgánico. En la novela se trata de una búsqueda de sentido separada de la vida.

Por otro lado, a Benjamin no le interesó realizar un estudio sobre la novela, sino un estudio que le permitiese plantear las diferencias entre la tragedia y el *Trauerspiel* alemán. Esta diferencia, que le resultaba fundamental por varias razones, entre ellas el poder mostrar una lectura muy propia de Platón, de la cual ya hemos hablado anteriormente. Y la

---

<sup>234</sup> Quizá otro tipo de melancolía diferente al que se refiere Traverso. Seminario Melancolía de la izquierda. Dictado en la Universidad Autónoma de México. 26 de marzo 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=2iIfCol2-D4>

<sup>235</sup> Lukács, *El origen de la novela*, p. 86.

cual, enfatizaba la cualidad lingüística de las ideas platónicas, pero otra de las razones consistía en denunciar un cierto forzamiento de la lectura que los alemanes habían hecho de la tragedia griega, donde la culpa era interpretada desde los marcos conceptuales del judeo cristianismo.

Benjamin, en cambio, encontraba una cuestión de sacrificio y de expiación en el pensamiento griego que permitía a la colectividad, debilitar el derecho divino a través de la muerte del héroe trágico. Ésta, para Benjamin, es la salvación de la colectividad. Benjamin lee en la tragedia griega que son más importantes los actos del héroe trágico que el discurso mismo. Encuentra que hay una cierta imposibilidad de expresar con palabras la fuerza de los actos y en ese sentido, los actos de los héroes de alguna manera buscan una reivindicación de lo lingüístico y esto sólo lo logran mediante los actos y el silencio. Gracias a este último, el héroe trágico puede romper los puentes que lo unen con la divinidad y con el mundo, para aislarse en la mismidad, y es esta mismidad la que se convierte en el nuevo puente con la divinidad, un nuevo puente renovado gracias a que se convierte en una especie de semi dios que quedó mudo, como consecuencia del conocimiento que adquirió fruto de este debilitamiento de lo divino. El silencio trágico, entonces, se convierte en un refugio de lo sublime del lenguaje y este movimiento es, en la tragedia, lo que queda como enseñanza para la colectividad porque ésta recibe como donación una palabra renovada a partir del silencio del héroe. En el caso de Sócrates es lo opuesto, dice Benjamin, porque el silencio de Sócrates es un silencio voluntario, no es un silencio como imposibilidad de expresión, sino que tiene un propósito pedagógico muy claro, es un silencio irónico. En el caso de Sócrates no se trata del héroe trágico sino del pedagogo, que, sin embargo, logra mantener una dialéctica en los diálogos platónicos. Aquí podríamos extendernos un poco en torno a los efectos de la figura de Sócrates en la filosofía y el pensamiento europeo en términos del lugar del saber, sin embargo, necesitaríamos mucho más tiempo.

En el drama barroco alemán, en cambio, el héroe permanece encerrado en sí mismo no se trata tampoco del héroe trágico, sino de otras figuras que permanecen iguales a sí mismas, las cuales no conservan ningún vínculo con el cosmos o con lo divino. Es decir, parte del alejamiento de Dios o de los dioses y la tierra entonces, es un lugar donde acontecen estos tristes acontecimientos. En el *Trauerspiel* aparecen otros elementos como



los fantasmas y espectros y el destino, éste último, desvinculado de los dioses donde el factor culpa es muy importante, pues es el protagonista mismo el que encuentra su propia culpa. Los objetos además suelen tener también un papel importante como parte de esta culpa, en tanto maldición fatídica. “De este modo, el objeto de utilería es entonces el criterio de la dramaturgia del destino, auténticamente romántica, a diferencia de la tragedia antigua que elude en lo más profundo todo orden del destino”.<sup>236</sup>

El lugar de la melancolía en el *Trauerspiel*, que, por cierto, algunos traducen literalmente como espectáculo del duelo, también resulta llamativo porque es precisamente con la ostentación que se muestra el duelo. Es decir, lo que muestra el estilo barroco con tanta elaboración es el vacío, el mundo vacío que para Benjamin, en su momento, fue una innovación: “Algo del paganismo germánico y de la sombría creencia de estar entregado al destino se expresa en aquella excesiva reacción que en definitiva desterraba las buenas obras en general y no solo su carácter servicial y expiatorio. Se despojaba a las acciones humanas de todo valor. Algo nuevo surgió: un mundo vacío.”<sup>237</sup>

Entonces, el príncipe, el soberano, dice Benjamin, se convirtió en el paradigma del melancólico. Ni siquiera, él está exento, es más, es justo a él quien le corresponde el lugar del melancólico por ser el soberano, el príncipe (que Benjamin ubica en Hamlet), que la melancolía se encuentra consigo misma y se redime. Al hacer esto, lo que queda es de nuevo el silencio. En este sentido, también hay en el *Trauerspiel* un silencio como en la tragedia.

En el estudio sobre el *Trauerspiel*, Benjamin se detiene en el tema de la melancolía porque “La melancolía traiciona al mundo en función del saber. Con todo, su persistente sumisión acoge en su contemplación a las cosas muertas a fin de salvarlas.” Para Benjamin la melancolía guarda una relación con la alegoría, dado que las alegorías son las ruinas del pensamiento: “Las alegorías son en el reino del pensamiento lo mismo que las ruinas en el reino de las cosas”.<sup>238</sup> Es decir, lo que queda después de la pérdida. La pérdida que deja tras de sí, restos y con ellos, con esos fragmentos, así como Freud toma aquellos detalles

---

<sup>236</sup> Walter Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*, p.174

<sup>237</sup> Ibid., p. 180.

<sup>238</sup> Ibid., p. 221.

insignificantes del decir de sus analizantes, en tanto desperdicios sin sentido, Benjamin toma las alegorías que también han sido tomadas como desperdicios y construye con ellas. Creo que es por todo esto que Benjamin se da a la tarea de rescatar esta imagen retórica tan olvidada.

En el estudio sobre la melancolía que cita Benjamin de Robert Burton se plantea que ésta tiene diversos orígenes, pero que incide principalmente en la imaginación, la cual envenena los pensamientos de las personas. Como bien dice Sancho Panza: “Señor, las tristezas no se hicieron para las bestias, sino para los hombres; pero si los hombres las sienten demasiado se vuelven bestias.”<sup>239</sup> Sancho Panza nos remite a la parte oscura de la melancolía, pero para Benjamin la melancolía, también ofrece otras posibilidades porque, por ejemplo, las alegorías, en tanto ruinas, “son emblemáticas y provienen del reino del duelo. El que cavila acerca de los signos y el futuro.”<sup>240</sup> La alegoría entonces es un proceso de descomposición del sentido que es posible gracias a la melancolía. Max Pensky en su texto *Melancholy Dialectics* ubica precisamente la melancolía en Benjamin como un estado de conciencia, una forma específica subjetiva que se encuentra en la base del método en la construcción de las imágenes dialécticas. La melancolía como una propuesta metodológica que le permite escribir de forma alegórica y paradójicamente, llevar la construcción de las imágenes dialécticas hacia el campo de lo político. Adorno, por ejemplo, consideraba que era precisamente la tensión entre lo personal y lo absoluto lo que caracterizaba la fuerza de los escritos de Benjamin.<sup>241</sup>

Se trata de una búsqueda de un estilo de escritura en tensión y en la alegoría del barroco, Benjamin encontró también esta tensión: “En el barroco la tensión entre la palabra y la escritura es incommensurable. La palabra es, puede decirse, el éxtasis de la criatura: es exposición, es atrevimiento, impotencia ante Dios; la escritura es su concentración, es dignidad, es superioridad, omnipotencia sobre las cosas del mundo.”<sup>242</sup> Para Lukács, Don Quijote es el primero que explicita esta lucha interior, sin embargo, en el Quijote se

---

<sup>239</sup> Ibid., p. 187.

<sup>240</sup> Ibid., p 246.

<sup>241</sup> Max Pensky, *Melancholy Dialectics*, p. 14.

<sup>242</sup> Ibid., p. 246-247.

encuentra un elemento fundamental: la ironía. Cervantes logra irónicamente transformar el heroísmo más puro en algo grotesco, la fe extrema la convierte en locura.

En este sentido, en Cervantes encontramos este desdoblamiento del que hablaba De Man, así como otro tipo de tiempo que no es el de la épica, el cual es irreal, sino un tiempo real como el de Bergson. Para Lukács,<sup>243</sup> el tiempo de la novela “es la resistencia de lo orgánico”, en donde la memoria juega un papel fundamental porque tiene una fuerte posibilidad creativa de transformación del objeto. De esta manera, encuentra una superación de la dualidad.

Benjamin se propuso rescatar esta vieja figura retórica del barroco que además le permitió establecer ciertas afinidades con el romanticismo y que tenía una relación íntima con las imágenes, pero a diferencia de otros lectores de Benjamin, me parece que el elemento que Benjamin encuentra más productivo de la alegoría es la ironía. Porque si bien, como hemos señalado anteriormente, la melancolía es un matiz muy presente en Benjamin, se trata de un tipo de melancolía que da lugar al vacío, pero para cobrar fuerza, para mostrar la ironía, para poder reírse un poco y ser más ligeros. Por eso, la alegoría del barroco es mucho más afín a Benjamin. El Quijote es mucho más productivo que el *flâneur* de Baudelaire porque al final el *flâneur* queda atrapado en el capitalismo. Y tampoco el Quijote, es suficiente para Benjamin.

Susan Buck Morss<sup>244</sup> argumenta que es posible encontrar en Benjamin una crítica a los alegoristas barrocos que consiste en que éstos se refugiaron en la intriga y cedieron ante la posición del artista que está a favor del arte por el arte, desligándose de toda posición política. El alegorista tiene una posición contemplativa, desde la cual construye alegorías y las acumula, sin que éstas tengan una realización en otros planos que no sean el poético. En este sentido, Benjamin recurrió a la alegoría, pero para despertar su potencial redentor, cuestión que tal vez no podemos encontrar ni en la melancolía en sí misma, ni en la alegoría del Barroco. Lo que hace Benjamin es tomar estos elementos e introducir en ellos el Mesías que habita en el tiempo de la alegoría. Ese tiempo, diferente del tiempo del símbolo que remite a la unidad entre imagen y significado o entre signo y entre significante

---

<sup>243</sup> Lukács, *El origen de la novela*, p. 121.

<sup>244</sup> Cfr. Susan Buck Morss. *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Ed. La Balsa de Medusa. 2001.

y significado, propio de las ruinas y de los fragmentos y que para Benjamin también es parte de la *hipersubjetividad* de la melancolía<sup>245</sup>.

La alegoría central del barroco es el cuerpo. Es decir, el cadáver como lo que queda del cuerpo. El cuerpo que se desprende de todo lo que lo cubre y se muestra crudamente, sin velos, ni ropajes. En este sentido la hipersubjetividad de la melancolía juega un papel fundamental porque es ella la que puede ver las cosas de manera cruda y absurda. Para Benjamin, la melancolía es una forma de superación de la dualidad propia del idealismo, de la dualidad entre sujeto y objeto, dentro-fuera, político-subjetivo porque en la melancolía no se trata del sujeto, sino de la melancolía en sí misma. Ésta es una forma de conocimiento donde la contemplación opera de tal manera, que deja al sujeto de lado, dando absoluta prioridad a los objetos del mundo, tal y como lo plantea en la construcción de las imágenes dialécticas en donde el objeto es un objeto del mundo que contiene una serie de inscripciones que hay que descifrar, y que está fuera del mundo de las mercancías, como el objeto del coleccionista. En este sentido, la melancolía es una forma de darle lugar a los objetos vía una forma subjetiva que tiene como finalidad, en realidad despojarse del sujeto melancólico. Es decir, lleva hasta las últimas consecuencias el acto de contemplación, liquidando al sujeto de la contemplación. Esta era la gran apuesta de Benjamin en su construcción de las imágenes dialécticas.

El estudio de la alegoría en Benjamin se puede entender entonces, como un preludio a la construcción de las imágenes dialécticas que además mantiene una continuidad con lo trabajado en el texto de *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, puesto que enfatiza, como ya habíamos elaborado anteriormente, el valor de exposición sobre del valor de culto.

---

<sup>245</sup> Término que utiliza Max Pensky en su texto *Melancholy dialectics. Walter Benjamin and the play of mourning*. University of Massachusetts Press, Amherst. 2001.

## Conclusiones

No obstante que Benjamin no concluyó el proyecto de elaboración de una teoría sobre las imágenes dialécticas, su alcance abarca hoy en día, un amplio espectro de campos y saberes. Saberes que hacen uso de las mismas imágenes propuestas por Benjamin y que se apropian de mecanismos de la imagen para sus propios fines. Sin embargo, el potencial de la estructura de estas enigmáticas imágenes es inmenso porque son eficaces herramientas críticas que cuestionan el *status quo* y porque revelan aquellas cosas que han perdido su carácter singular y contestatario. Dan lugar a aquello que ha quedado silenciado, olvidado, distorsionado o atrapado en el incesante flujo de intercambio del capitalismo, que todo, absolutamente todo, incluso la conciencia y el cuerpo, lo homogeniza y lo convierte en mercancía. Las imágenes dialécticas, en cambio, intentan mostrar el valor de los desechos y dar voz a todos aquellos, hombres y mujeres que fueron silenciados en el pasado. Es decir, trata con un pasado que en estricto sentido no ha pasado, sino que sigue siendo. Esta manera de transformar los silencios en imágenes dialécticas, busca hacer justicia, incluso a los muertos.

El hecho de que el proyecto de construcción de la teoría de las imágenes dialécticas, sea un proyecto inconcluso, lejos de ser una falla, es una virtud, aunque eso implique tener que abandonar la inquietud por saber exactamente, qué era lo que Benjamin quería decir. Es una virtud, porque le otorga un lugar activo, como en las narraciones, al lector, e invita al filósofo de la cultura, al historiador, y al artista a hacer una fina labor de lectura, captura, interpretación y montaje, porque producir imágenes dialécticas requiere no sólo de las actividades anteriormente mencionadas, sino que también requiere de una disposición a abandonar las cuatro paredes de las bibliotecas y de los lugares de trabajo. Requiere salir a las calles de las grandes urbes, como una especie de vagabundo sin rumbo fijo; así mismo, exige un cierto abandono, por parte del filósofo, de una forma de leer, pues las imágenes dialécticas suponen un lugar muy especial para los objetos, porque quisiera que éstos hablaran y para que esto sea posible, para que los objetos hablen y el filósofo pueda escuchar lo que tienen que decir, es necesario, que, por un instante, abandone el lugar del

saber.<sup>246</sup>El filósofo, es desde este punto de vista, un traductor, un intérprete que se encuentra en una disposición muy peculiar para escuchar otras lenguas que no sean la suya.

En este sentido, imagen dialéctica no es precisamente un concepto, sino que es una herramienta interpretativa, la cual, condensa en una unidad homogénea las contradicciones del capitalismo. Toma de los discursos coloquiales, del arte, de los discursos literarios y de los lugares comunes de la tradición, elementos para mostrar lo que nadie ve, pero que al mismo tiempo está ahí. Es una especie de llave que Benjamin construía y que pretendía que fungiera como un despertador frente al capitalismo, es decir, frente a la comodidad de la vida moderna, frente al interior burgués, frente a la fantasmagoría propia de la cosificación de la conciencia, en términos de Lukács.

Esta herramienta, tiene una doble característica. Por un lado, está hecha a partir del montaje, el cual transpone y juega con distintas realidades para mostrar eficazmente una verdad. Imagen dialéctica, entonces, no es una unidad homogénea, o una representación de las ideas, ni siquiera una imagen en el sentido figurativo o metafórico, sino que se compone de fragmentos heterogéneos y disimiles, pone en relación formas de subjetivación, relaciones económicas y tejidos literarios. Por otro lado, en la recolección y en la disposición de cada uno de los fragmentos con los que se trabaja se perfila la unidad, a modo de una constelación contradictoria y tensional. Esto quiere decir, que en la construcción de estas imágenes no se toman los fragmentos para constituir una unidad, sino que cada uno de éstos es en sí mismo una unidad. Por eso, la analogía que Benjamin establece entre las cosas y las estrellas, y las ideas y las constelaciones en *El Origen del Trauerspiel alemán*. En ese texto Benjamin dice lo siguiente: “Las ideas se relacionan con las cosas como las constelaciones con las estrellas”<sup>247</sup> Porque la constelación finalmente solo es posible en la medida en que hay un punto específico de perspectiva. Es decir, para que la constelación sea percibida, el lugar y la función del observador es fundamental, pues sin éste, la constelación no existiría. Es decir, el observador es parte fundamental de la constelación. Esta es la tensión entre observador y constelación que es igualmente necesaria entre ideas y cosas, entre los fragmentos y la unidad, entre las cosas y las ideas y, que

---

<sup>246</sup> Remito aquí a la discusión con Adorno en relación a la tensión dialéctica en las imágenes y su crítica en términos de la tendencia de Benjamin a abandonar la teoría. Cfr. Correspondencia Benjamin-Adorno.

<sup>247</sup> Walter Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*, p. 68.

constituye el método de construcción de las imágenes dialécticas. Un método de exposición donde en cada ocasión se muestra la verdad no solo en cada uno de los fragmentos, como habíamos dicho antes, a modo de monadas leibnizianas, sino también, en los intersticios de éstos, lo cual, permite la constitución de una figura que los rebasa, pero que al mismo tiempo los compone.

Por eso, la idea de que las imágenes dialécticas son umbrales, es decir, buscan umbralar, cavar un pasaje o generar un espacio entre dos o más elementos, tal y como fueron construidos los primeros pasajes en París. Es decir, entre dos edificios que compartían un espacio vacío, en ese *entre*, se genera un nuevo espacio que no es ni lo uno ni lo otro, y que abre todo un nuevo campo de posibilidades. En un principio, estos pasajes eran espacios de encuentro social, cultural y artístico, antes de que se convirtieran en lugares de culto al intercambio económico y a la creación de las primeras vitrinas donde se exhibían las mercancías novedosas, sus compradores y se olvidaba cada vez más el valor de uso. Son en realidad, los abuelos de los centros comerciales, tal y como los conocemos hoy en día. A Benjamin, le interesa esta manera de inscribir el mercado en las grandes urbes, es decir, en la arquitectura, así como en los espacios que se generan para el intercambio de objetos. Pero, por otro lado, su trabajo como coleccionista de imágenes, le hizo encontrar objetos que podían ser extraídos de este flujo de la economía capitalista, porque en ellos está también inscrita la historia de la rebeldía o la resistencia, cosa que queda completamente opacada en el intercambio económico. En ese sentido, el proceder de Benjamin tiene algo en común con los surrealistas y su búsqueda por el objeto mágico.

Paul Valéry sirvió de inspiración a los surrealistas para pensar el objeto onírico producto del sueño del capitalismo respecto a sí mismo a través de lo que Valéry llama el objeto ambiguo. En Eupalinos o el arquitecto, Valéry hace dialogar a Sócrates y a Fedro. El argumento de Sócrates despliega las razones por las cuales, si se le otorgara una segunda vida, elegiría el trabajo de construcción arquitectónica en lugar del de la contemplación filosófica y alude a la experiencia de estar sentado frente al mar y encontrar en medio de la inmundicia de lo que sale a la orilla, un objeto ambiguo. Un objeto “blanco de la más pura blancura, pulido y duro, suave y liviano”<sup>248</sup>. Según Ibarlucía, siguiendo a Benjamin, el

---

<sup>248</sup> Citado en Ricardo Ibarlucía, Onirotitsch. *Walter Benjamin y el surrealismo*, p.52.

ready-made de los dadaístas está inspirado en esta idea de objeto ambiguo de Valéry, pero para confrontar al espectador con un objeto que “ya no solo niega la frontera entre arte y naturaleza, sino también el límite entre arte y realidad”<sup>249</sup>. A esto, los surrealistas, le llamaban objeto onírico.

A diferencia del movimiento surrealista, Benjamin no buscaba un objeto mágico o un objeto onírico, sino objetos, pero como fragmentos, en el sentido que describimos anteriormente. Se trata más bien, de una estrategia retórica donde se sustituye la parte por el todo o el todo por la parte. Es decir, una sinécdoque:

Figura retórica que forma parte de los tropos de dicción (metasememas) y que se basa en la relación que media entre un todo y sus partes (Lausberg). Fontanier la describe como la designación de un objeto por el nombre de otro objeto con el cual forma un conjunto, un todo físico o metafísico, hallándose la existencia o la idea de uno comprendida en la existencia o la idea del otro, de tal manera que las sinécdoques dan a entender más o menos de lo que las palabras significan literalmente <sup>250</sup>.

Similar a lo que sucede en la lectura que hace Freud del síntoma, pues se trata de una manera de leer una escritura que resuelve un conflicto psíquico y que mantiene en tensión los elementos que lo constituyen, pero se trata también de una sustitución del todo por la parte. Por ejemplo, en el caso Juanito. Un caso de fobia en un niño pequeño. Juanito desarrolla una fobia a los caballos. Los caballos sustituyen a la figura del padre y la fobia a los caballos le permite localizar en un solo estímulo externo el terror a la castración, dice Freud. La sustitución a la que nos referimos, va de un síntoma particular en una persona, a una forma de operar del síntoma que es universal. En la parte se muestra el todo. “Si los síntomas individuales dependen de manera tan innegable del vivenciar del enfermo, para los síntomas típicos queda la posibilidad de que se remonten a un vivenciar típico en sí mismo, común a todos los hombres”<sup>251</sup>.

Esta figura retórica en Benjamin requiere de objetos, pues sólo con éstos se construyen las imágenes dialécticas. Los objetos son fósiles, y el filósofo de la cultura, sería una especie de paleontólogo que encuentra estos objetos y cuidadosamente los desentierra, los limpia, es decir, los interpreta y los coloca junto a otros, como piezas de una colección o

---

<sup>249</sup> Ibid., p.52.

<sup>250</sup> Helena Beristain, *Diccionario de retórica*, p.465.

<sup>251</sup> Sigmund Freud, *El sentido de los síntomas. Obras Completas*. Tomo XVI, p. 248.



como piezas de un rompecabezas, pero no para permanecer estáticos como en la colección, sino para romper justamente con la inmovilidad producida por el acelerado flujo de intercambio de las mercancías. Precisamente en Benjamin, los objetos son tomados de la vida cotidiana, de aquello que aparentemente no tiene utilidad, ni valor, pero que tiene la posibilidad paródica de mostrar, de manera crítica, el absurdo de la modernidad, las cadenas del capitalismo, la esclavitud y la injusticia.

La confección de estas herramientas la podemos encontrar, principalmente en la correspondencia con Adorno y Scholem y en el libro de los pasajes<sup>252</sup>, pero me parece que también hay elementos y pistas a lo largo de toda la trayectoria de producción de Benjamin. Por ejemplo, en el libro de Infancia en Berlín, donde encontramos imágenes hechas a partir del recuerdo de un objeto en particular. En este caso, el panorama imperial o el Kaiser panorama, que fue un artilugio precursor del cine porque se trataba de la proyección de imágenes en movimiento en un espacio público implementado en 1883 en Berlín. Sólo que, a diferencia del cine, el panorama o diorama tenía lugar para unas 20 personas que veían individualmente a través de dos pequeñas hendiduras las imágenes. Se trataba de una estructura redonda de hierro, la cual, se encontraba en el centro de un cuarto. El público se acomodaba sentados en sillas alrededor de la estructura, en cuyo interior se encontraba una secuencia de unas 50 fotografías muy diversas, de los lugares más lejanos y exóticos: aldeas perdidas en el Amazonas, tribus en medio del África, pequeñas ciudades asiáticas, etc. Cada fotografía con visión en estéreo, permanecía durante unos 15 segundos y cada vez que se hacía el cambio de la fotografía, sonaba una campana, para avisar a los espectadores que el tiempo para apreciar esa fotografía se había agotado. Benjamin, quien visitó varias veces este lugar público, lleva este recuerdo a una reflexión en torno a los viajes, cuyo énfasis está puesto, no tanto en el viaje en sí, sino en la importancia que tenía para él la sensación de retornar a casa:

#### **Panorama**

Debido al gran atractivo de las estampas de viaje que se encontraban en el Panorama Imperial, poco importaba con cuál de ellas se empezaba la visita. Como la pantalla con los asientos delante formaba un círculo, cada una iba pasando por todos los huecos, desde los cuales se veía a través de sendas ventanillas, la lejanía de tenue colorido. Siempre se encontraba sitio. Y, particularmente, hacia el final de mi infancia, cuando la moda comenzaba a volver las espaldas

---

<sup>252</sup> Benjamin estaba advertido de los riesgos que corría al escribir el proyecto de los pasajes. Un proyecto hecho para que los fenómenos hablarán por sí mismos. “Nunca he escrito con mayor riesgo de fracasar.” (Correspondencia con Scholem 23 de abril, 1928. V. P. 1028)

a los panoramas imperiales, se acostumbraba uno a “viajar” con el recinto medio vacío. No había música en el Panorama Imperial, esa música que hacía que más tarde el viajar con las películas fuese algo fatigoso, porque corrompe la imagen de la que podía alimentarse la fantasía. Sin embargo, me parece que un pequeño efecto, en el fondo discordante, supera todo el encanto engañoso que envuelve los oasis en un ambiente pastoral o las ruinas en marchas fúnebres. Cuán no sería aquel tintineo que sonaba segundos antes de desaparecer bruscamente la imagen para dejar paso, primero a un vacío, y luego al siguiente. Y cada vez que sonaba se embebían los montes hasta sus pies, las ciudades con sus ventanas relucientes, los indígenas pintorescos de tierras lejanas, las estaciones de ferrocarril con sus humaredas amarillas, los viñedos hasta en la más pequeña hoja de sus vides. Me convencí por segunda vez-de que sería imposible apurar todas las delicias de una sesión Y surgió el propósito, jamás cumplido, de volver al día siguiente. Pero aún antes de decidirme por completo se estremecía toda la máquina, de la que estaba separado tan sólo por un tabique de madera; la imagen flaqueaba para desvanecerse acto seguido hacia la izquierda. Las artes que aquí perduraban apareciendo con el siglo diecinueve. No demasiado temprano, pero a tiempo para dar la bienvenida al romanticismo burgués. En 1938, Daguerre inauguró su Panorama en París. A partir de entonces, estas cajas relucientes, acuarios de lo lejano y del pasado, tienen su lugar en todos los corsos y paseos de moda. Allí como en los pasajes y quioscos ocuparon a snobs y artistas antes de convertirse en cámaras donde, en el interior, los niños hicieron amistades con el globo terrestre, de cuyos meridianos el más alegre, bello y variado cruzaba el Panorama Imperial. Cuando entré allí por vez primera, hacía tiempo que había pasado la época de las delicadas pinturas paisajísticas. Pero no se había perdido nada del encanto cuyo último público fueron los niños. Así, una tarde quiso persuadirme, a la vista de la imagen transparente de la villa de Aix, de que yo había jugado en la luz oliva que fluye a través de las hojas de los plátanos sobre el ancho Cours Mirabeau, en una época que nada tenía que ver con otros tiempos de mi vida. Pues esto era lo que hacía extraño aquellos viajes: el que los mundos lejanos no siempre fueran desconocidos y que las añoranzas que despertaban en mí no fueran siempre de las que hacen tentador lo desconocido, sino otras, más dulces, por regresar al hogar. Puede que fuera obra de la luz de gas que caía, tan suavemente, sobre todo. Y cuando llovía, no tenía que estar delante de los carteles donde figuraban puntualmente a dos columnas, las cincuenta imágenes. Entraba y entonces encontraba en los fiordos y en las palmeras la misma luz que iluminaba mi pupitre por las noches, cuando hacía mis deberes, a no ser que un fallo del alumbrado produjera de repente aquella extraña penumbra en la que desaparecía el colorido paisaje, que quedaba entonces oculto bajo un cielo color ceniza. Era como si hasta hubiera podido oír el viento y las campanas, si hubiese estado más atento<sup>253</sup>.

En esta imagen dialéctica se puede leer en cada una de las fotografías que Benjamin describe, ciertas totalidades propias de esta primera modernidad. Por ejemplo, la idea de un solo mundo, la idea de una sola raza humana y la idea de un solo tiempo. Cada una de las fotografías es manifestación de una totalidad, así que no se trata de fragmentos dispersos, que al juntarlos construirían una totalidad, sino formas de la totalidad en cada uno de los fragmentos. Pero, Benjamin, sobre todo enfatiza en esta imagen dialéctica, la idea del viaje, pero no para exaltar las virtudes del viajero o del viaje en sí mismo, sino para resaltar la importancia del retorno a casa, que al mismo tiempo le permitía que lo cotidiano apareciera de otra manera, una vez que había experimentado la lejanía. Es decir, la lejanía y la

---

<sup>253</sup> Walter Benjamin, *Infancia en Berlín*. pp. 19-21.

cercanía, ideas que desarrollará también en relación a la belleza, al arte y al aura. En esta imagen dialéctica, ya está presente esta idea de la experiencia de la lejanía, es decir, del aura.

Es muy diferente esta imagen a las imágenes dialécticas que encontramos en los textos más tardíos, como por ejemplo en las *Tesis de historia*. Me refiero específicamente al autómatas o al ángel de la historia o a otros ejemplos mencionados en este escrito como el de salita para desayunar que encontramos en Dirección única o incluso en los sueños:

**Cerrado por reforma**

Me quite la vida en sueños con una escopeta. Tras dispararme, no me desperté, sino que por un tiempo me vi yacer ahí como un cadáver. Sólo entonces, al fin me desperté<sup>254</sup>.

Nótese como en ésta última, el título funge como el índice histórico y sensible de la fotografía. Ya Benjamin había en su pequeña historia de la fotografía señalado este aspecto de las imágenes fotográficas, al señalar que el índice las literaturiza porque las introduce en el universo del discurso literario. El índice es una clave interpretativa:

La cámara se empequeñece cada vez más, cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo *schock* deja en suspenso el mecanismo asociativo del espectador. En este momento tiene que intervenir el pie que acompaña a la imagen, leyenda que incorpora la fotografía a la literaturización de todas las condiciones vitales y sin la que cualquier construcción fotográfica quedaría necesariamente como mera aproximación<sup>255</sup>.

En este caso, el índice no es una descripción del relato, sino que hay que hacer un trabajo de interpretación, pues cómo pensar el título con que se quite la vida. El índice marca la diferencia entre los fenómenos y las imágenes dialécticas. En este caso, la clave está en el despertar del final, pues sólo al verse yacer como un cadáver despertó y en eso radica la reforma, la cual requiere de un tiempo para poder acontecer, se trata de despertar de aquello que le impide su propia transformación.

La imagen dialéctica está hecha con elementos de la vida diurna, con objetos cotidianos, como el letrero que dice Cerrado por reforma y que podemos leer como una advertencia, ante el tiempo vertiginoso del capitalismo, el cual exige reformas constantes en las tiendas, en los objetos de consumo, en la imagen de las personas, en los equipos electrónicos y por supuesto, también en los cuerpos y en las mentes. Es decir, es necesario reformarse todo el tiempo para estar a la vanguardia, siempre en lo nuevo, en el último

---

<sup>254</sup> Walter Benjamin, *Sueños*, p. 14.

<sup>255</sup> Walter Benjamin, *Pequeña historia de la fotografía*, p. 52.

grito de moda, en el último gadget o aplicación porque si no, simbólicamente nos morimos<sup>256</sup>, pero en este caso, se trata de otra cosa porque la imagen dialéctica tensa y transforma esta idea. Ahora, es él mismo (Benjamin) el que se observa como cadáver, como objeto. Al respecto, Cadava dice lo siguiente: “Decir que Benjamin nunca puede corresponder con su propia imagen es sostener que nunca puede corresponder con su propia muerte. Podemos leer esta falta de correspondencia en la figura de la concha vacía hacia la cual dirige toda la escena fotográfica”.<sup>257</sup>

Cadava se refiere aquí a un texto de Infancia en Berlín llamado Muhmmen donde Benjamin explora las distorsiones en el lenguaje, a modo de los juegos de los niños con las palabras y a través de la figura del jorobadito de Kafka, para mostrar que los trabajos sobre fotografía en Benjamin se relacionan con la forma en que elabora su teoría del lenguaje y como se trata de la diferencia entre la imagen en la fotografía y él mismo o la diferencia entre el hablante y lo que dice como una diferencia fundamental para pensar la relación con la otredad y para trabajar la semejanza, pero como movimiento para dar prioridad siempre a la diferencia. La foto, como otras formas de la imagen cosifica, igual que ciertas formas de pensar y utilizar el lenguaje, y es necesario remover, agitar, interrumpir, desfigurar, distorsionar porque “no hay persona, cosa o acontecimiento que no participe en la experiencia del lenguaje, conjura las figuras cuya configuración les permite parecerse a toda otra figura, súbitamente como en un destello.”<sup>258</sup>

En lo más íntimo, es decir, en un sueño, encontramos una idea del sistema capitalista, de la cual es preciso despertar, vía este trabajo de elaboración de imágenes dialécticas, en íntima relación con una forma de pensar el lenguaje, una forma que apunta hacia el interior del lenguaje y que da lugar al otro, como forma de relación consigo mismo. Resuena la frase de Rimbaud que Lacan utilizaba en su primera época cuando trabajaba precisamente la importancia de la imagen en la constitución yoica, de yo es otro, siempre subrayando la función de la palabra y el lenguaje que acompaña a la imagen, como en el trabajo de los sueños de Freud.

---

<sup>256</sup> Cfr. Guy Debord *La sociedad del espectáculo*.

<sup>257</sup> Eduardo Cadava, *Susurro de miradas en Walter Benjamin Dirección múltiple*, p. 93.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 92.

De ahí, el interés por lo onírico en Benjamin, pues para poder construir estas peculiares imágenes, Benjamin también recurrió a la imagen onírica (de esta manera, es decir, con esta pregunta en mente recurrió al psicoanálisis), a la imagen alegórica en el barroco y en la modernidad, al surrealismo, a la teología judaica y al marxismo. Al estudiar, cada uno de estos elementos o propuestas críticamente, señaló también, sus respectivos alcances y limitaciones.

En el caso de la imagen onírica, tomó como fuente la interpretación de los sueños de Freud, en el cual encuentra ciertas afinidades en su tratamiento del relato onírico, la noción de inconsciente colectivo de Jung y la lejanía y cercanía de las imágenes en Klages. Si bien, a Benjamin no le interesaba hacer ninguna aportación en el terreno del psicoanálisis propiamente y en todo caso, tomó de Freud su lectura a la letra de las narraciones oníricas y el interés por vincular la vida de la vigilia con la vida onírica, también consideraba que los sueños no estaban solamente mostrando la vida inconsciente en términos de la sexualidad y lo arcaico, sino que Benjamin buscaba en la lógica onírica una manera de despertar en la vigilia del sueño de la modernidad. Es decir, buscaba su funcionamiento, pero para trasladarlo a la lógica de la vigilia y no al revés como Freud. Buscaba las distorsiones en el sueño, que no solo son a nivel de imagen y tiempo, sino también y, sobre todo, a nivel del lenguaje, y las distorsiones para Benjamin conducen al interior. Solo que, a diferencia de Freud, que pensaba que el sueño era la vía regia al inconsciente, Benjamin pensaba que el sueño era la vía regia para el despertar colectivo. Estaba en desacuerdo con Freud cuando éste argumenta que el horror de los sueños nos confronta con lo más familiar y al mismo tiempo, con lo más desconocido, es decir lo *ominoso*<sup>259</sup> porque para Benjamin lo *ominoso* no está, en último término, en la castración, es decir, en el horror a la muerte, sino en la realidad de la vida diurna que se nos aparece como destino preescrito por la modernidad capitalista, y la marca que deja en el aparato psíquico. Curiosamente, Benjamin hace decir a

---

<sup>259</sup> En su texto lo ominoso, Freud hace un fino seguimiento de las significaciones de la palabra *unheimlich* en alemán, así como las diferentes formas de traducción a otras lenguas. Sigue y compara para concluir que *heimlich* “Es una palabra que ha desarrollado su significado siguiendo una ambivalencia hasta coincidir al fin con su opuesto *unheimlich*. De algún modo, *unheimlich* es una variedad de *heimlich*.” Sigmund Freud, *Lo ominoso*. Obras completas p 226. Un poco antes en el mismo texto: “La palabra alemana *unheimlich* es evidentemente, lo opuesto a *heimlich* (íntimo), *heimisch* (doméstico), *vertraut* (familiar); y puede inferirse que es algo terrorífico justamente porque no es consabido (*bekannt*) ni familiar. Desde luego, no todo lo nuevo y no familiar es terrorífico; el nexa no es susceptible de inversión. Sólo puede decirse que lo novedoso se vuelve fácilmente terrorífico y ominoso; algo de lo novedoso es ominoso, pero no todo. A lo nuevo y no familiar tiene que agregarse que lo vuelva ominoso.” Sigmund Freud, *Lo ominoso*, *Obras completas*, p. 220.

Freud algo que no he encontrado en ningún texto de la obra freudiana, y que se opone a lo que Freud sostenía. En cambio, sostiene su propia posición. La cita es la siguiente: “Al preguntarle a Freud cómo hacía los sueños desagradables compatibles con su teoría según la cual todo sueño satisface algún deseo, él dio como respuesta “Tales sueños satisfacen el deseo de consolarnos de las desazones que nos acarrea el despertar. Despertando de ellos encontramos unas condiciones que, en comparación con las soñadas, nos son insoportables”. Resulta desde luego tentador explicar según este modelo el indecible horror de ciertos sueños, o de situaciones en que estamos como medio despiertos o incluso despiertos por completo. ¿No resulta, cabe preguntarse, de la necesidad de mitigar el horror a la muerte, que nos es segura, con un horror que es aún más profundo ante otras cosas que nos son inciertas y que acaso evitamos?”<sup>260</sup>

En todo caso, la crítica que se puede extraer del trabajo de Benjamin al psicoanálisis descansa en esta forma de plantear el inconsciente de manera oscura y remota, como si se tratara de un lugar recóndito. Esta misma crítica será sostenida por Lacan, quien también tomará de Freud su fina lectura de los textos oníricos, ya que para Lacan el inconsciente es el Otro, es decir, el discurso que atraviesa los cuerpos y que habla sin tener una unidad yoíca que lo manipule. Los sueños y las alucinaciones son, en este sentido, producto o efecto de la lógica del significante. El deseo en juego, no es el deseo como voluntad, tal y como está planteado en esta cita de Benjamin. Cuando Freud habla del deseo habla del deseo inconsciente y Lacan hizo, durante mucho tiempo, de esta noción la base de su propuesta técnica, pero en el sentido hegeliano del deseo, en tanto vacuidad y también consideró que la lógica onírica mostraba la lógica del deseo. Aquí encontramos una vía negativa interesante en Lacan tomada de la lectura de Hegel. Se trata del deseo como negatividad, que hace posible la vida en sí misma y que toma elementos del objeto perdido de Freud, ese que instauró una huella psíquica, que, al mismo tiempo, echó a andar el aparato psíquico.

Muy probablemente, Lacan conoció a Benjamin, vía Bataille, y muy probablemente, sus textos lo influyeron en más de uno de sus giros dentro del campo psicoanalítico porque en Lacan también existe la intención de desmontar la epistemología kantiana. Por eso mismo, propone un sujeto distinto, un sujeto del inconsciente y un objeto también

---

<sup>260</sup> Walter Benjamin, *Sueños*, p.111.

radicalmente diferente: el objeto pequeño a, pero lo que más encuentro que se acerca a Benjamin en Lacan, es la insistencia en estudiar la función de la imagen de manera compleja, porque tampoco se trata, en Lacan, de la imagen solamente como representación, sino de la imagen en relación con lo que Lacan denomina el simbólico y el real. Es decir, desde los tres registros.

Si Benjamin hubiese vivido un poco más, hubiera estado interesado en conocer a Lacan, sobre todo cuando éste último plantea su única invención, el objeto pequeño a, cuya construcción, también estuvo muy influenciada por las propuestas de los surrealistas; pero también hubiese estado interesado en la incorporación al psicoanálisis de elementos marxistas para plantear lo que Lacan llama goce que está inspirado en la noción de plusvalía de Marx.

Si bien, estas últimas reflexiones, en cuanto a la relación Benjamin-Lacan, son del orden de la especulación, en todo caso, permiten plantear que la crítica que se puede extraer de Benjamin en relación al psicoanálisis, fue tomada en serio por Lacan y esto permitió al psicoanálisis dar un paso al costado en cuanto a la manera de pensar esta peculiar experiencia, que se encuentra inmersa en un dispositivo muy preciso, como una experiencia histórica en el sentido lineal y causalista, es decir, en el sentido del trauma como causa y origen del síntoma y en el sentido del analista como un especialista o un profesionalista que “sabe” qué es mejor para su analizante<sup>261</sup>. Creo que Lacan también buscaba una manera de plantear un despertar, y otra temporalidad que no fuese la del capitalismo, una desalienación que diera paso al deseo y a la producción de un sujeto del deseo. Si bien para el psicoanálisis se trata de una lógica propia de la condición psíquica y de las formas de plantear una modificación del malestar, no se encuentra aislado o separado de lo social o lo colectivo. En *Psicología de las masas y análisis del yo*, Freud había planteado que toda psicología individual es una psicología colectiva y Lacan en la sesión del 28 de mayo del 61 dice que todo lo que es verdadero a nivel colectivo, lo es también a nivel individual. Por otro lado, la imagen onírica está escrita a partir de restos de la vida diurna, a partir de los cuales, se filtran elementos del inconsciente. Esta forma de operar de lo onírico, era de particular interés para Benjamin, ya que implicaba un proceso de desfiguración, desde el

---

<sup>261</sup> Al respecto, el libro de Gloria Leff, *Freud atormentado*. Las errancias con Elfriede Hirschfeld, muestran la pasión por el saber de Freud y sus efectos en la clínica.

punto de vista de Freud, y una manera de recuperar, vía un trabajo de interpretación, aquello que era inaceptable para la conciencia. Esto, Benjamin lo lleva al terreno de lo político, dado que las imágenes dialécticas, a diferencia de las imágenes oníricas y las imágenes alegóricas, han de ser despertadores. En este sentido, los aportes de los surrealistas, fueron también muy importantes, dado que, con sus propuestas artísticas, que también tomaban elementos de lo onírico, cruzaban la frontera hacia la política.

“Surrealismo-ola de sueños-nuevo arte del *flâneur*. Nuevo pasado del siglo XIX- Paris su lugar clásico. Aquí ha abierto la moda el centro de intercambio dialéctico entre mujer y mercancía. Su antiguo y grosero ayudante, la muerte, mide el siglo por varas; hace él mismo, para ahorrar, de maniquí, y dirige personalmente “la liquidación”, que en francés se llama “revolución”. Y todo eso sólo lo sabemos desde ayer. Estamos en los despachos vacíos, y donde ayer eso era...habitación.”<sup>262</sup>

Además del interés por la sinécdoque, el interés por la alegoría en Benjamin data desde el estudio sobre el *Trauerspiel* alemán y está en íntima relación con las propuestas en relación a la experiencia porque lo alegórico, a diferencia del símbolo, privilegia la especificidad de un significado y agota sus potencialidades una vez que se descifra y se refiere a un movimiento hacia el interior del lenguaje y hacia el interior de la construcción subjetiva dentro de éste, la cual, a su vez fomenta la ruptura de la unidad yoíca, abriendo paso a una especie de desdoblamiento subjetivo propio de la ironía. El símbolo en cambio, tiende a la unión con la totalidad a nivel de la representación. La riqueza de la alegoría, quedó enterrada por la preminencia del símbolo, pero a Benjamin le interesaba politizar, así como el sueño, la alegoría. Es decir, explotar hasta sus últimas consecuencias en el terreno de la experiencia en el sentido benjaminiano para cimbrar las bases de la civilización sostenida en el capitalismo. Sin embargo, para Benjamin, las imágenes alegóricas, tienen algunos detalles que considera necesario cambiar, por ejemplo, son arbitrarias y lentas, y en cambio, las imágenes dialécticas, no son arbitrarias, y se dan en un momento específico, es decir, tienen una caducidad, un tiempo para ser interpretadas. Su tiempo es el tiempo del ahora, que atraviesa, a modo de un relámpago, contundentemente el espacio y el lenguaje, pero que requieren de un lector que lo capture y lo configure. Esta fugacidad hace que las imágenes dialécticas puedan, como en la alegoría, remover la apariencia del sentido

---

<sup>262</sup> Walter Benjamin, *El libro de los pasajes*, p. 830.



construido por los significados: “Y nada de todo esto que aquí decimos ha sido realmente. Todo esto jamás ha vivido: tan verdad como que jamás vivió un esqueleto, sino sólo un hombre. Pero tan verdad como que (interrumpido).<sup>263</sup>El esqueleto o el cuerpo que es la imagen por excelencia de la alegoría en el barroco, justamente porque introducen en la vida de los hombres, lo que no se puede ver o lo que no se quiere ver, y porque es lo único que queda, es el resto de la vida. La alegoría barroca, pone al frente este resto.

En cuanto al surrealismo, Benjamin en su escrito, *El surrealismo, la última instantánea de la inteligencia europea* argumenta por qué el surrealismo en sus inicios fue una propuesta artística que realmente cambió el rumbo del arte en Europa porque los surrealistas lograron, al explorar los sueños, introducir una dimensión mesiánica en la vida cotidiana y esta dimensión que en los surrealistas se jugaba como embriaguez y éxtasis, tampoco fue suficiente como para llevarla al terreno de la revolución, aunque esa era la propuesta original. Benjamin consideraba que lo importante del movimiento surrealista era precisamente la iluminación profana. Se trataba de una revelación en contra del catolicismo, de ahí su aspecto profano, pero sin renunciar al carácter de iluminación. De ahí el uso de estupefacientes o la búsqueda de otros estados de conciencia, pero para Benjamin “la verdadera superación creadora de la iluminación religiosa, no está desde luego, en los estupefacientes. Está en la iluminación profana de inspiración materialista antropológica...”<sup>264</sup> Y esta embriaguez, esta iluminación no es exclusiva de los surrealistas, sino que también se encuentra en el flâneur, en el coleccionista, en el pensador que experimentan contradictoriamente (gozo en el dolor) esta apertura en el cuerpo. Es muy importante para Benjamin esta dimensión material y concreta de la iluminación profana porque “Sólo una vez que el cuerpo y el espacio de imágenes se conjugan en ella con tal profundidad que la tensión revolucionaria se convierte en una inervación corporal colectiva y las inervaciones corporales del colectivo se convierte en descargas revolucionarias, la realidad se puede superar a sí misma hasta el punto que exige el texto del *Manifiesto comunista*<sup>265</sup>.

---

<sup>263</sup> Walter Benjamin, *El libro de los pasajes*, p. 831.

<sup>264</sup> Walter Benjamin, *El surrealismo, la última instantánea de la inteligencia europea*.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 82.

Sin haber sido un militante de ningún partido político de izquierda, Benjamin, había tenido una fina lectura de Marx que le brindaba elementos para seguir elaborando el carácter fantasmagórico de la modernidad. De Marx retomó el giro hacia la materialidad concreta e histórica, pero sin abandonar el estudio de la apariencia: “En su capítulo sobre el carácter fetichista de la mercancía, Marx mostró la apariencia ambigua que presenta el mundo económico del capitalismo-una ambigüedad muy aumentada por la intensificación de la economía capitalista-. Resulta claramente visible, p. ej., en las máquinas, que agudizan la explotación en vez de aliviar la suerte del hombre. ¿No se encuentra esto, en general relacionado con la doble faz de las apariencias del siglo XIX, de la que nos ocupamos? ¿Una importancia hasta entonces desconocida de la embriaguez para la percepción, de la ficción para el pensamiento?”<sup>266</sup>

Hemos señalado a lo largo de toda la tesis, la importancia que tienen los objetos en la construcción de las imágenes dialécticas y en el caso del marxismo, Marx claramente enfatizó cómo los objetos entran en la lógica del valor de uso de las mercancías. Es decir, los objetos como mercancías. Una cita de Korsch en el libro de los pasajes dice así: “Según Marx, la economía no trata el valor de uso en general, sino el valor de uso de la *mercancía*. Sin embargo, el valor de uso de la mercancía no es únicamente un presupuesto (extraeconómico) de su “valor”. Es un elemento del valor...Del hecho de que una cosa tenga alguna utilidad para algún hombre, aunque sea para el mismo que la produce, no se obtiene aún la definición económica de valor de uso como cualidad de la mercancía. Si el valor de uso de la mercancía está determinado económicamente como valor de uso social (valor de uso para otros), entonces también...el trabajo para otros.”<sup>267</sup> Son, estos los lugares ocultos de la producción y es por eso que las imágenes dialécticas, vía los elementos alegóricos y vía los elementos oníricos pretende liberar a los objetos de la oscuridad de la prisión en la que han quedado atrapados en tanto mercancías.

Las críticas de Benjamin al marxismo radican fundamentalmente en dos cuestiones. Una, en la idea de que la teología, en su aspecto espiritual, es negada porque atentaría contra el desarrollo de las sociedades. De ahí la imagen dialéctica de la tesis I, donde el autómatas puede vencer a cualquiera, siempre y cuando albergue dentro de sí y de manera

---

<sup>266</sup> Walter Benjamin, *El libro de los pasajes*, (K, 3,5).

<sup>267</sup> Walter Benjamin, *El libro de los pasajes*, (X,10).

escondida, al enano que es la teología porque es fea y desagradable. La segunda, está implicada en la primera, y es la idea de desarrollo histórico en sí mismo. En ese sentido, no hay una revolución verdadera, dado que la captura en la idea del tiempo lineal y progresivo no permite una transformación más profunda, que obture la instalación del capitalismo donde lo que impera es la alienación de las conciencias.

Por último, los dos elementos judaicos que están presentes también en las imágenes dialécticas son el mesianismo y la redención. El mesianismo como posibilidad de redención y aquí se juega la idea de justicia. Algunos lectores de Benjamin argumentan que en realidad el mesianismo al que se refiere Benjamin es un mesianismo profano, es decir, un mesianismo sin Mesías, pero para otros, como Bensaïd, se trata de las astillas mesiánicas que aparecen en los momentos de redención. En todo caso, se trata de dar lugar a esta manera de pensar los umbrales vía los elementos judaicos. Umbrales que implican una forma de trabajo fragmentaria porque sólo ahí entre los fragmentos, entre la violencia alegórica y el amor del coleccionista, se puede generar un espacio donde se asoman las astillas mesiánicas que apuntan a la redención.

La forma de construir imágenes dialécticas para Benjamin es vía el montaje, porque se trata de una recolección de fragmentos de identidades heterogéneas (ironizadas, parodiadas, invertidas, en fin deformadas o desfiguradas) que de fondo configuran una imagen fugaz y tal vez difícil de leer, pero poderosa, pues para Benjamin se trata de una herramienta de guerra que tiene un carácter explosivo en términos políticos, que tiene la posibilidad de destruir el aletargamiento y el adormecimiento propios de la modernidad, sin ser propagandística y manteniendo su fidelidad al objeto. No es arbitraria porque es fiel al objeto y lo escucha, y le hace justicia, al devolverle algo de lo perdido. Es decir, al interpretar lo inscripto de manera dialéctica, tensando los polos entre lo objetivo y lo subjetivo, lo pasado y lo futuro, lo nuevo y lo viejo. Como dice Pensky: “La imagen dialéctica es una expresión de la apropiación subjetiva de los objetos culturales que descansa en la tensión que caracterizamos como trascendentalismo inmanente o marxismo mesiánico. Es decir, hablamos de la dialéctica de la melancolía”<sup>268</sup>.

Es una herramienta que también pretende abrir brecha ante el estancamiento propio de la teoría del conocimiento en tanto que se remite una y otra vez a la relación sujeto-

---

<sup>268</sup> Max Pensky, *Melancholy dialectics*, p. 239. La traducción es mía.

objeto, relación que había que superar, desde el punto de vista de Benjamin. Este aspecto de las imágenes dialécticas fue difícil porque si bien, Benjamin, tal vez sí hizo caso a Adorno cuando le sugiere no olvidar la importancia de volver al objeto y objetivar las imágenes dialécticas para que no cayeran en el polo subjetivo, por otro lado, el peligro de la disolución del sujeto está muy presente y esto según Adorno, conlleva inevitablemente a la des dialectización de las imágenes.

Este aspecto de la subjetividad, en particular, me parece de los más importantes porque remite a la melancolía, a la contemplación del filósofo que, sin embargo, en el caso de la melancolía se convierte en una hiper subjetividad que diseca o congela la imagen para mostrar lo ilusorio de ésta y que, con la alegoría, que, en oposición al símbolo, abre las significaciones, le otorga un lugar distinto al sujeto porque se duplica, abriendo paso a la ironía y a la locura. Es un tema continuamente presente en Baudelaire y en la alegoría en general. En Baudelaire, Benjamin encuentra una forma de alegoría moderna, basada en el vagabundo que trastoca los espacios urbanos, pero que queda atrapado también en este nuevo interior, y que no puede, a pesar de sus loables intentos, destruir este nuevo orden. Los objetos no pueden acceder al estatuto de redención, los objetos que lo incluyen a él mismo como un objeto más. Benjamin intentaba resolver estos obstáculos, haciendo de las imágenes dialécticas creaciones que emergen en un instante de re cognición, ininterrumpido e reinterpretado, pero el riesgo de estas construcciones se encuentra en el hecho de que la tensión dialéctica no sea lo suficientemente sólida. Este riesgo, sin duda acecha al filósofo a la hora de la construcción de imágenes dialécticas.

La imagen dialéctica es una herramienta que está hecha a partir de los desechos, (como en el ejemplo del cartel cerrado por reformas) de aquello que aparentemente es inútil del sueño y de la fantasmagoría propios de la modernidad, pero, sobre todo, es una herramienta hecha para leer en los objetos su propia historicidad, la cual les permite por otro lado, salir del flujo de los objetos del capitalismo que se encuentran sometidos bajo el yugo del valor de intercambio. Los objetos en la modernidad capitalista se encuentran sometidos al tiempo de la producción, un tiempo que es cada vez más rápido y que genera la sensación de estar en el progreso, es decir, que abre brecha hacia una mejor vida, cuando en realidad es la repetición de lo mismo y la producción de una vida cada vez menos vivible. Paradójicamente, el movimiento del tiempo capitalista es en realidad una ilusión,

en cambio se trata de la eterna repetición de lo mismo, luego entonces la inmovilidad. Por eso, Benjamin construyó este tipo de imágenes, porque lo que buscaba era introducir el movimiento en lo estático, a pesar de que parece que de lo último que se trata es de introducir movimiento en lo que cada vez fluye más rápido. Lo que se introduce, entonces, es la detención, la interrupción, que en realidad es movimiento verdadero, es revolución, es cambio y es desalienación.

## Bibliografía

- Adorno- Benjamin, *The Complete Correspondence, 1928-1940*, ed. Henri Lonitz. Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1999.
- Adorno, T., *Teoría Estética*, Ed. Taurus. Buenos Aires. 1999.
- \_\_\_\_\_, *Sobre Walter Benjamin*, Cátedra, Madrid, 1995.
- \_\_\_\_\_, *La crítica de la razón pura de Kant*, Las cuarenta, Buenos Aires, 2015.
- \_\_\_\_\_, *Consignas*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 2009.
- \_\_\_\_\_, *Sueños*, Akal, 2008.
- \_\_\_\_\_, *Actualidad de la filosofía*, ediciones Altaya, Barcelona, 1994.
- Alter, R., *Necessary Angels. Tradition and Modernity in Kafka, Benjamin and Scholem*, Harvard University Press, Cambridge (Massachussets), 1991.
- Allouch, J., *Prisioneros del gran otro. La injerencia divina I*, Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2013.
- \_\_\_\_\_, *Letra por letra*, Epeeel, México, 2009.
- Arendt, H., *Walter Benjamin. Bertolt Brecht, Hermann Broch. Rosa Luxemburgo*, Anagrama, Barcelona, 1971.
- Archly, B., *Walter Benjamin's Archive*, Verso, London, 2007.
- Barreiro, J.L., *La función política de los caminos de peregrinación en la Europa medieval: Estudio del Camino de Santiago*, Tecnos, Madrid, 1997.
- Baudelaire, C. *El spleen de París*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990.

Baudelaire, C. *The Painter of Modern Life and other essays*, Phaidon Press, London, 1964.

Bartolomé de las Casas, *Los indios de México y Nueva España*, Porrúa, México, 2014.

Benjamin, Walter, *El Libro de los Pasajes*. Ed. Akal. Madrid. 2005.

\_\_\_\_\_, *La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica*.

*Discursos Interrumpidos*, Ed. Taurus, Buenos Aires, 1999.

\_\_\_\_\_, *El Autor como Productor*, Ed. Itaca. México. 2004.

\_\_\_\_\_, *Sobre Algunos Temas en Baudelaire*. Ensayos

Escogidos. Ed. Coyoacán. México. 1999.

\_\_\_\_\_, *Baudelaire*, Adaba editores, Madrid, 2014.

\_\_\_\_\_, *Denkbilder. Epifanías en viajes, Cuenco de Plata*, Buenos Aires, 2011.

\_\_\_\_\_, *Diario de Moscú*, Godot, Buenos Aires, 2015.

\_\_\_\_\_, *Haschish*, Taurus, Madrid, 1974.

\_\_\_\_\_, *Historias y relatos*, Península, Barcelona, 1991.

\_\_\_\_\_, *Historias desde la soledad y otras narraciones*, Gandhi ediciones, México, 2015.

\_\_\_\_\_, *Iluminaciones I (Imaginación y sociedad)*, Taurus, Madrid, 1971.

\_\_\_\_\_, *Iluminaciones II (Baudelaire)*, Taurus, Madrid, 1972.

\_\_\_\_\_, *Iluminaciones III (Tentativas sobre Brecht)*, Taurus, Madrid, 1998.

\_\_\_\_\_, *Juguetes*, Casimiro Libros, Madrid, 2015.

\_\_\_\_\_, *Juicios a las brujas y otras catástrofes*, Interzona,

- Buenos Aires, 2014.
- \_\_\_\_\_, *Sueños*, Adaba, Madrid, 2008.
- \_\_\_\_\_, *The Image of Proust. Illuminations*, Harcourt Brace & World Edition, New Cork, 1985.
- \_\_\_\_\_, *Tesis sobre Filosofía de la Historia. Ensayos Escogidos*, Ed. Coyoacán, México, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Sobre la Facultad Mimética. Ensayos Escogidos*. Ed. Coyoacán, México, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Sobre Kafka. Textos, discusiones y apuntes*. Eterna cadencia, Argentina, 2014.
- \_\_\_\_\_, *Understanding Brecht*, Ed. Verso, New York, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus, 1991.
- \_\_\_\_\_, *Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1974.
- \_\_\_\_\_, *Sobre el amor y temas afines. Un problema europeo. Fragmentos y esquemas*, Gorla, Buenos Aires, 2015.
- Bergson, H., *Time and Memory*, Zone Books, Brookly, N.Y., 1981.
- Bernard, C., y Gruzinski, S., *Historia del Nuevo Mundo. Del Descubrimiento a la Conquista. La experiencia europea, 1492-1550*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- Binswanger, L., *Rêve et existence*, Vrin, Paris, 2012.



- Bradú, F. *André Breton en México*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012.
- Breton, A., *Antología (1913-1966)*, Siglo XXI, México, 1973.
- Brodersen, M. *Spinne im eigenen Netz. Walter Benjamin Leben und Werk*, Elster Verlag, Bühl Moss, 1990.
- Bloch, Lukács, Brecht, *Benjamin y Adorno. Aesthetics and Politics*. NLB. New Cork. 1990.
- Buch-Morss, Susan, *Origen de la Dialéctica Negativa*, Ed. Siglo XXI, México, 1981.
- \_\_\_\_\_, *Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Ed. Vipor. Madrid. 1995.
- \_\_\_\_\_, “Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte”, *La balsa de la medusa*, 25 (1993), pp. 55-98.
- \_\_\_\_\_, “The Flâneur, The Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering” en *New Germanique* 39 (Otoño1986), pp. 99-140.
- \_\_\_\_\_, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Ed. Interzona. Buenos Aires. 2005.
- Brann, J., *The World of Imagination. Sum and Substance*, Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield, 1991.
- Bundy, P., *Plato's View of Imagination*, The University of North Carolina Press, Studies in Philology, Vol. 19, No. 4 (Oct., 1922)
- Castro, A., *La realidad histórica de España*, Porrúa, México, 1962,

Cohen, E. (Editora) *Walter Benjamin. Resistencias minúsculas*, UNAM, Ediciones Godot, Buenos Aires, 2015.

Corcuera de Mancera, S., *Las voces y silencios en la historia. Siglos XIX y XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

Choy, E., “*De Santiago Matamoros a Santiago Mataindios*”, *Antropología e historia*, Universidad de San Marcos, Lima, 1985.

De Man, P., ‘*La tarea del traductor*’ de *Walter Benjamin*” en *Acta Poetica* 9-10 (primavera-otoño de 1989), pp. 257-294

Didi-Huberman, G., *Ante el Tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Ed. Adriana Hidalgo. Buenos Aires. 2008.

\_\_\_\_\_, *Confronting Images. Questioning the end of a certain history of art*. The Pennsylvania State University Press. 2005.

\_\_\_\_\_, *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. The MIT Press, Cambridge, Massachussets. 2003.

\_\_\_\_\_, *Images in Spite of All*. University of Chicago Press. 2008.

\_\_\_\_\_, *La Emoción no dice “yo”*. *Diez Fragmentos sobre la Libertad Estética*. Publicado en VV. AA, 2008, Alfredo Jaar: *La Política de las Imágenes: Metales Pesados*. Santiago de Chile.

\_\_\_\_\_, *Arde la imagen*, *Serieve*, México, 2012.

\_\_\_\_\_, *Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the Symptom Paradigm*. *Art History*, Vol. 24 No. 5 November 2001.

- Echeverría, B., [comp.] *La mirada del ángel. En torno a las tesis sobre la Historia de Walter Benjamin*, Era /FFyL, UNAM, México, 2005.
- , “Una introducción a la Escuela de Frankfurt”, en *Contrahistorias. La otra mirada de Clío* No. 15, (septiembre-febrero, 2010-1011), pp. 19-50.
- , “Una Lección sobre Walter Benjamin”, en *Contrahistorias. La otra mirada de Clío* No. 15, (septiembre-febrero, 2010-1011), pp. 51-62.
- , *Valor de uso y utopía*, Siglo XXI, México, 1998.
- , *La modernidad de lo barroco*, era, México, 2000.
- Freud, Sigmund, *La Interpretación de los Sueños. Obras Completas*. Tomo IV y V, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1976.
- Farago, Claire and Zwijnenberg, Robert (Ed.) *Compelling Visualita. The Work of Art in and Out of History*. University of Minnesota Press Londres.  
2003.
- Forster, R, *La travesía del abismo. Mal y modernidad en Walter Benjamin*, Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 2014.
- Fuld, Werner, *Walter Benjamin: Zwischen den Stühlen*, Hanser Verlag,  
Munich, 1979.
- García Bacca, J. D., *Los presocráticos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979.
- Gandler, S., *El discreto encanto de la modernidad. Ideologías contemporáneas y su crítica*, Ed. Siglo XXI, México, 2013.

Gruzinski, S., *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991.

\_\_\_\_\_, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.

Habermas, J., "Bewusstmachende oder rettende Kritik - die Aktualität Walter Benjamin" en *Zur Aktualität Walter Benjamin*, [Ed. Sigfried Unseld], Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972.

Havellock, E., *Prefacio a Platón*, Visor, Madrid, 1994.

Hobsbawm, E., *Revolucionarios*, Crítica, Barcelona, 2010.

Huyssen, A. Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2006.

Ibarlucía, R. Onirokitch. Walter Benjamin y el surrealismo, Manantial ed. Buenos Aires, 1998.

Jennings, M. *Dialectical Images: Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*, Cornell University Press, Ithaca, 1987.

Jozami, E., Kaufman, A., Vedda, M., (Compiladores) *Walter Benjamin en la ex ESMA. Justicia, historia y verdad. Escrituras de la memoria*, Prometeo libros, Buenos Aires, 2013.

Khalip, J. Y Mitchell, R., *Realising de Image*, Standford University Press, California, 2011.

- Kracauer, S., *De caligary a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, Paidós, Buenos Aires, 1985.
- Lacan, Jacques, *El seminario*. Ed. Paidós. México, 2006.
- Lacan, Jacques, *Escritos 1 y 2*, Ed. Siglo XXI, México, 1971.
- Lacis, A., *Revolutionär im Beruf: Berichte über Proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*, Regner & Bernhard, Munich, 1971.
- Lafaye, J., Quetzalcoatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional, Fondo de Cultura Económica, México, 1977.
- \_\_\_\_\_, *Mesías, cruzadas, utopías. El judeocristianismo en las sociedades iberoamericanas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.
- Lefebre, H., *El pensamiento marxista y la ciudad*, ediciones Coyoacán, México, 2014.
- Le Gaufey, G., *El sujeto según Lacan*, Cuenco de plata, Buenos Aires, 2010.
- \_\_\_\_\_, *El objeto a de Lacan*, epeelediciones, México, 2011.
- Lissofsky, M, y Martins, J., *La tierra prometida de las imágenes en Acta Poética número 34-1*, enero-junio, 2013.
- Lizardo, D y Sánchez, A. (coordinadores) *Benjamin y las encrucijadas de la violencia*, UAM Xochimilco, México, 2012.
- Löwy, M., *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.
- Löwy, M. Y Saire, R., *Rebelión y melancolía. El romanticismo a contracorriente de la modernidad*, Nueva visión, Buenos Aires 2008.

Lukács, G. *Escritos sobre Moscú*. Estudios sobre política y literatura. Gorla, Buenos Aires, 2011.

Marquéz Villa Nueva, F., *Santiago, trayectoria de un mito*, ediciones Bellaterra, Barcelona, 2004.

Menninghaus, W. *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1980.

\_\_\_\_\_, *Saber de los umbrales. Walter Benjamin y el pasaje del mito*, biblos editorial, Buenos Aires, 2013.

Milner, J. C., *El judío del saber*, Manantial, Buenos Aires, 2008.

Müller-Doohm, S., *En tierra de nadie. Teodor W. Adorno. Una biografía intelectual*, Herder, Barcelona, 2003.

Naylor, G., *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des XIX Jahrhunderts*, Wilhelm Fink Verlag, Munich, 1984.

Ong, W., *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

Panofsky, E., *El Significado de las Artes Visuales*. Alianza Forma.

\_\_\_\_\_, *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, España, 1999.

Pensky, *Melancholy dialectics*, University Massachusetts Press, 1993.  
Madrid. 1979.

Platón, *Diálogos*, Gredos, Madrid, 1981.

Reale, G., *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta*, Herder, Barcelona 2001.

- Rodriguez E., *Vivian Maier, la mirada de autor y la mirada social. En Acta Poética* número 34-1, enero-junio, 2013.
- Ruiz, M., *Tiempo y experiencia. Variaciones en torno a Henry Bergson*, Fondo de Cultura Económica, Chile, 2013.
- Sarduy, S., *Ensayos sobre el Barroco*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1987.
- Starovinsky, J., *The Melancholy in the Mirror: Three readings of Baudelaire.* Hyperion, Volume V, Issue 2, 2010.
- Szondi, P., *Iluminaciones sobre ciudades en Benjamin y otros ensayos*, Cuenco de plata, Buenos Aires, 2016.
- Tarkovsky, A., *Esculpir el tiempo. Miradas en la oscuridad*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Vedda, M., *La irrealidad de la desesperación. Estudios sobre Siegfried Kracauer y Walter Benjamin*, Gorla, Buenos Aires, 2011.
- \_\_\_\_\_, (Compilador) *Constelaciones dialécticas. Tentativas sobre Walter Benjamin*, Herramienta ediciones, Argentina, 2008.
- Warburg, Abby. *El Ritual de la Serpiente*. Ed. Sexto Piso. México. 2005.
- Weber, S. Benjamin's abilities, Cambridge University Press, London, 2008.
- Wohlfarth, I., *History, Literature and the Text: The Case of Walter Benjamin*, The Hopkins University Press, 1981.
- \_\_\_\_\_, *Hombres del extranjero. Walter Benjamin y el Parnaso judeoalemán*, Taurus, México, 1999.