

Interstícios retóricos de la lectura. De las disciplinas filosóficas a la escritura

Eduardo García Elizondo¹

Resumo: De modo parcial y desde un enfoque de análisis retórico, en este trabajo abordamos momentos de los escritos de Walter Benjamin en los que la lectura aparece vinculada de modo inseparable con la escritura, en tensión con el ideal epistémico de las taxonomías conceptuales correspondientes a las disciplinas filosóficas. La lectura y la escritura operan en los textos de Benjamin como un punto de cristalización sinecdóquico para la elaboración de su crítica de tipo retórico. Ésta se instituye mediante un modo de pensar caracterizado como poético, que encuentra en las vanguardias históricas y su reinención del estatuto de las imágenes la clave para establecer una crítica retórica a las filosofías de sistema, en la cual la tradición idealista y la tradición materialista son reinterpretadas. A partir de la exposición de estos momentos, arribaremos a las consideraciones finales de que tanto la lectura como la escritura de la crítica ponen sobre relieve el carácter equívoco de cada objeto de las matrices discursivas heterogéneas que atraviesan el texto filosófico, socavando el ideal epistémico de la *intentio* totalizadora de una perspectiva filosófica sin resto.

Palabras clave: Lectura; Escritura; Retórica; Filosofía; Texto; Imagen.

Título: Interstícios retóricos da leitura. Das disciplinas filosóficas à escrita

Resumo: A partir de uma abordagem de análise retórica, este trabalho aborda momentos dos escritos de Walter Benjamin em que a leitura se relaciona de forma inseparável com a escrita, em contraposição ao ideal epistêmico das taxonomias conceituais das disciplinas filosóficas. Nos textos de Benjamin, a leitura e a escrita constituem uma articulação sinécdoque para a elaboração de sua crítica de caráter retórico. Esta crítica se institui por meio de um modo de pensar caracterizado como poético, que encontra nas vanguardas históricas e em sua reinvenção do estatuto das imagens a chave para estabelecer uma crítica retórica às filosofias de sistema, na qual a tradição idealista e a tradição materialista são reinterpretadas. A partir da exposição desses momentos, chegaremos às considerações finais de que tanto a leitura quanto a escrita da crítica revelam o caráter equívoco de cada objeto das formas discursivas heterogêneas que atravessam o texto filosófico, minando o ideal epistêmico da *intentio* totalizadora de uma perspectiva filosófica sem resíduos.

Palavras-chave: Leitura; Escrita; Retórica; Filosofia; Texto; Imagem.

Title: Rhetorical interstices of reading. From philosophical disciplines to writing

Abstract: Adopting a rhetorical analytical approach, this paper examines passages from Walter Benjamin's writings in which reading is inextricably linked to writing, in contrast to the epistemic ideal of the conceptual taxonomies found in philosophical disciplines. In Benjamin's texts, reading and writing form a synecdochal articulation that underpins the development of his rhetorical criticism. This criticism is established through a mode of

¹Escuela de Filosofía de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (UNR), Rosario, Argentina. [ORCID: 0009-0007-8813-1468](https://orcid.org/0009-0007-8813-1468)

thought characterised as poetic, which finds in the historical avant-garde movements and their reinvention of the status of images the key to establishing a rhetorical criticism of systematic philosophies, in which the idealist and materialist traditions are reinterpreted. Building on the exposition of these points, we arrive at the concluding observation that both the reading and writing of criticism reveal the ambiguous nature of each object within the heterogeneous discursive forms that permeate the philosophical text, thereby undermining the epistemic ideal of a philosophical perspective without remainder.

Keywords: Reading; Writing; Rhetoric; Philosophy; Text; Image.

Introducción

Lecturas contemporáneas indican la irrupción de intersticios retóricos en la escritura del texto filosófico en el discurso de la crítica de Walter Benjamin. En diferentes momentos de sus ensayos prevalecen y se superponen restos discursivos, procedentes de disciplinas filosóficas, tradiciones y formas artísticas heterogéneas. Aun cuando en los escritos de juventud se sobreponga lo teológico, en los trabajos de crítica de arte temprana lo estético y en los textos tardíos lo político, estos planos discursivos nunca dejarán de presentarse de modo parcial y en interacción unos con otros a lo largo de los diferentes momentos y estilos de su escritura.

Si bien esta demarcación en principio puede comprenderse en términos epistémicos (en tanto áreas de conocimiento aislables entre sí), en sentido estricto trazan una compleja red que se expone en términos discursivos, no bajo la forma aséptica de un *continuum* pseudológico o plexo relacional de teorías. Partir de un fundamento de determinación discursivo implica concebir la lectura y la escritura mediante una interpretación retórica en la que se afirma una imposibilidad doble: la de constituir el texto filosófico en un sistema de conocimiento y la de intentar reducir el dominio discursivo de las disciplinas filosóficas al campo epistémico prefijado por cada uno de sus objetos o áreas del saber (estética, filosofía de la historia, filosofía política, gnoseología, entre otras).

Nuestra conjetura principal supone que, en el caso de la filosofía de Benjamin, el arte retórico retorna en la crítica radical que él emprende contra la pretensión de totalización epistémica que desde un ideal teórico se busca establecer en la elaboración de categorías centradas bajo un fundamento de determinación desentendido de las ambigüedades y tensiones que el texto ensaya en los dominios de la lectura y de la escritura. En divergencia con este ideal, en el que para el autor han recaído los sistemas filosóficos, su apuesta consiste en leer los momentos en los que el texto filosófico se encuentra interrumpido por escansiones discursivas que no pueden subsumirse a un registro exclusivamente disciplinar.

El propósito general de este trabajo reside en mostrar algunos momentos o marcas discursivas que interfieren la filigrana del texto filosófico y perfilan sus actos de lectura y su

escritura de manera equívoca. A diferencia de la relación inmanente que el ideal teórico busca establecer con su objeto, en función de las taxonomías epistémicas de las disciplinas filosóficas, el propósito específico de estas disquisiciones consiste en indagar *cómo* la lectura y la escritura en los textos de Benjamin se encuentran ligadas a una crítica retórica radical emprendida contra las filosofías de sistema.

Intersticios retóricos de la lectura: escribir a dos manos

Interpretaciones que filian la filosofía contemporánea con la tradición judía dejan entre líneas o marcan de un modo eficaz la irrupción de intersticios retóricos de la lectura en la escritura de Walter Benjamin. Stéphane Mosès, en su análisis sobre lo histórico en los textos de Benjamin, advierte que en diferentes momentos de sus discursos dominan y se superponen modelos diversos nunca abandonados por el autor. En los escritos póstumos de juventud primaría el modelo teológico, en los trabajos de crítica de arte temprana el modelo estético y en los ensayos tardíos el modelo político. Al respecto, se aclara lo siguiente:

no hay que imaginar que estas tres fases están radicalmente separadas unas de otras. Elaborar un nuevo paradigma no significa, para Benjamin, abandonar las categorías centrales del paradigma anterior; se conservan, pero en la nueva estructura conceptual que se crea, pierden su función dominante para subordinarse a otras categorías que, a su vez, se hacen dominantes. Por ejemplo, en el paradigma estético de la historia, tal como lo desarrolla en *El origen del drama barroco alemán*, subsisten elementos del paradigma teológico. De la misma forma, el paradigma político que domina la visión de la historia de *La obra de los pasajes* y de *Tesis de filosofía de la historia* no deja de integrar elementos –que ahora le quedan subordinados– del paradigma estético y del paradigma teológico (Mosès, 1997, p. 85).

La demarcación llevada a cabo por Mosès resulta fundamental para pensar la delimitación historiográfica y el modo de proceder de la escritura en el *corpus* de textos de Benjamin. No obstante, su estrategia de lectura debe ser concebida en términos discursivos (es decir, no necesariamente en función de paradigmas epistémicos) y a través de un giro retórico en el que se afirme una imposibilidad doble: la de constituir un sistema de conocimiento y la de intentar reducir el dominio discursivo de los saberes al campo prefijado de sus objetos. Pues arte, historia, teología y política serán concebidas por Benjamin mediante un desplazamiento de los lugares asépticos que cada dominio discursivo ocupa en las taxonomías de las disciplinas filosóficas, puesto que serán leídos desde su heterogeneidad constitutiva y sus intersticios

retóricos. Esta heterogeneidad constitutiva atraviesa los discursos de Benjamin a través de las dominancias caracterizadas por Mosès, pero a partir de la mediación o del rodeo con una tradición exógena a las disciplinas filosóficas, tal como lo es la retórica y sus artes de la escritura y de la lectura no sistematizables por la *intentio* totalizadora de la distribución epistémica de los saberes.

A propósito de la sobredeterminación del arte retórico en la lectura y en la escritura del texto filosófico, en la lección inaugural de 1931, en referencia indirecta a las disquisiciones preliminares en torno al estatuto de la crítica en el prólogo de *Origen del Trauerspiel alemán*, Theodor W. Adorno remarca lo siguiente: “No es tarea de la filosofía investigar intenciones ocultas y preexistentes de la realidad, sino interpretar una realidad carente de intenciones mediante la construcción de figuras” (1991, p. 89). En su célebre escrito “Caracterización de Walter Benjamin”, en pasajes en los que se asocian los textos de Benjamin a una forma de escritura jeroglífica –para la cual el sentido o clave de lo inscripto aparece perdida–, la lectura es emplazada en un movimiento de “invención renovada en cada objeto” (1995, p. 19), en la que no respeta “la frontera entre el literato y el filósofo” (1995, p. 15), sino más bien, busca “hacer filosofía contra la filosofía” (1995, p. 19).

En la carta de septiembre de 1935, dirigida a Gretel Karplus, Benjamin señala la no identidad entre autor y obra. Esta no identidad sobresalta el momento retórico en el que el lector encuentra la escritura de determinado texto no igualable a la supuesta identidad del escribiente. Se toma por caso la sorpresa y desconcierto de Gretel al no reconocer en el texto del primer *exposé* marcas de escritura de Benjamin, pero además ello resulta asociable con las discusiones entre él y Theodor W. Adorno respecto al primer y segundo *exposé* de la inconclusa *Passagen-Werk* (*Obra de los pasajes*), ambos escritos tardíos de Benjamin, trazados por un estilo diferente al de su crítica de arte temprana, tal como el de la forma escrituraria de *Origen del Trauerspiel alemán*. En ese momento de extrañamiento y de perplejidad ante el abismo entre la expectativa incondicionada del lector y el texto fracturado del escribiente, Benjamin muestra que el estatuto y la función de la escritura residen en algo en principio no evidente pero decisivo. Esto no evidente y decisivo, que indirectamente sanciona Gretel Karplus –y también lo hace Theodor W. Adorno– en sus marcas de lectura, concierne al hecho de que el escritor –en este caso emplazado bajo la firma de Walter Benjamin– “tiene *dos* manos” y que en ello reside “su tarea y su más firme derecho” (Benjamin y Adorno, 2011, p. 255).

La tarea que señala Gretel Karplus no precede al acto de lectura ni es separable de él. Pues proviene de un movimiento de reconocimiento del otro, de quien está en posición de lector. Al mismo tiempo, resulta constatable por el gesto de extrañeza que despierta en el lector: el no

reconocimiento de las marcas de estilo o de la forma de inscripción que esperaban encontrar frente a los textos de un escritor no igual a sí mismo que pone en tensión y hace caer la ilusión de identidad entre las figuras del autor y su obra. Intersticios retóricos como estos habilitan la posibilidad de leer la tarea de Benjamin como crítico y su peculiar filiación con el arte retórico entendido como *praxis* escrituraria que hace entrar en tembladeral el ideal epistémico y los modos de producción del discurso filosófico, tales como el supuesto de una unidad totalizadora entre determinada obra y su autor, la identidad del firmante en vinculación con lo que escribe, el estatuto de la conceptualización filosófica y sus segmentaciones disciplinarias.

Esta cuestión no deja de ser atendida y tomada como punto de partida para leer distintos aspectos y categorías de los escritos de Benjamin por diversas interpretaciones contemporáneas (Arendt, 1991, p. 142, 152 y 190; Ritvo, 2013, p. 193-208; Lindner, 2014, p. 18 y 62-76; Weigel, 1999, p. 12-13). Sin orientarse hacia una caracterización epistemológica, Hannah Arendt indica intersticios discursivos en los que los oficios del Benjamin escritor entretejen artes de modo parcial y fragmentario. Estas artes, mediadas por una interrupción constitutiva, imposibilitan que sus textos se ordenen en función de un sistema filosófico. Por el contrario, el tejido de sus escritos entabla una transferencia nodal entre poética, retórica y estética:

La fama póstuma parece ser entonces la suerte de los inclasificables, es decir, aquellos cuyos trabajos no encajan dentro del orden existente ni introducen un nuevo género que lleve a una futura clasificación. Los innumerables intentos de escribir “al estilo Kafka”, todos ellos rotundos fracasos, sólo sirvieron para enfatizar el carácter único de Kafka, la absoluta originalidad que no puede hallarse en ningún predecesor y no tiene seguidor.

Esto es lo que la sociedad no logra aceptar y a lo que siempre se verá reticente de otorgar su sello de aprobación. Para decirlo de otro modo, en la actualidad sería tan engañoso recomendar a Walter Benjamin como crítico literario y ensayista como habría sido recomendar a Kafka en 1924 como novelista y escritor de cuentos. Para describir su trabajo en forma adecuada y a él como autor dentro de nuestro usual marco de referencia, tendría que hacer varias declaraciones negativas, tales como: su erudición fue grande, pero no era un erudito; sus temas comprendían textos y su interpretación, pero no era un filólogo; no lo atraía mucho la religión pero sí la teología y el tipo de interpretación teológica por la que el texto en sí es sagrado, pero no era teólogo y no sentía un interés particular por la Biblia; era un escritor nato, pero su mayor ambición fue producir una obra que consistiera sólo en citas; fue el primer alemán que tradujo a Proust (junto con Franz Hessel) y St.-John Perse., y antes de eso había traducido los *Tableaux Parisiens* de Baudelaire, pero no era traductor; revisó varios libros y escribió un número de ensayos sobre escritores vivos y muertos, pero no era crítico literario; escribió un libro sobre el barroco alemán y dejó un estudio sin terminar sobre el siglo XIX francés, pero no era historiador, literario ni otro: trataré de demostrar que pensaba en forma poética, pero no era ni poeta ni filósofo (Arendt, 1991, p. 141-142).

Siguiendo la interpretación de Arendt respecto de los oficios de Benjamin, conjeturamos lo siguiente: así como podemos hablar de cada uno de ellos en tanto tareas fallidas, las tradiciones filosóficas, artes y formas de transmisión de la cultura también operan en sus ensayos mediante ese modo escritural eminentemente suspensivo. En ese modo de interrupción discursiva, se emplaza la filiación de sus escritos con la retórica, la poética y la estética, como efecto de lectura de una invención performativa que produce textos. Esta marcación no debería ser considerada como un mero tópico o clasificación externa de tipo epistemológico, sino, por el contrario, a partir de la sobredeterminación que las formas discursivas y artísticas llevan a cabo en la elaboración de una tarea crítica que es gestada principalmente mediante intersticios retóricos en los que son citados y sobrepuestos cristalizaciones y formas del arte, usos de figuras teológicas y estéticas, tradiciones filosóficas y restos de la cultura incompatibles entre sí, inscriptos como marcas exógenas de un texto imposible, no igual a sí mismo, dividido por rodeos semióticos heterogéneos.

Pensar poéticamente

La escritura concebida mediante un arte peculiar que Arendt llama “*pensar poéticamente*” (1991, p. 190) pone en tensión los tópicos conceptuales de las taxonomías y las distribuciones epistémico-disciplinares que delinean el discurso filosófico y el ideal teórico de su forma textual. Este disloque encuentra consecuencias radicales para la lectura de los escritos de Benjamin, en la medida en que prioriza la sobredeterminación que las intermediaciones retóricas llevan efectúan en la elaboración de un pensamiento que se orienta de modo poético. Nos preguntamos, entonces, ¿cómo llega Arendt a trazar este carácter que atraviesa la escritura de los textos de Benjamin? Sus disquisiciones giran en torno a estas notas fundamentales:

Una metáfora establece una relación que se percibe sensualmente en su proximidad y no requiere ninguna interpretación [...]. Las metáforas son los medios por los que se logra en forma poética el carácter único del mundo. Lo que resulta tan difícil de comprender en Benjamin es que sin ser poeta *pensaba poéticamente* y por lo tanto consideraba a la metáfora como el don más importante del lenguaje (1991, p. 152).

Luego, finalizando su ensayo, afirma lo siguiente:

su enfoque básico, decisivo para todos sus estudios literarios, permaneció inmutable: no investigar las funciones utilitarias o comunicativas de las creaciones lingüísticas sino comprenderlas en su forma cristalizada y por lo tanto fragmentaria como expresiones no-comunicativas y sin intención de la “esencia del mundo” [...]

Y este pensamiento, alimentado por el presente, trabaja con los “fragmentos de pensamientos” que puede arrebatar al pasado y reunir sobre sí mismo [...] Lo que guía este pensamiento es la convicción de que aunque vivir esté sujeto a la ruina del tiempo, el proceso de decadencia es al mismo tiempo un proceso de cristalización (1991, p. 190-191).

En esta interpretación, Arendt restringe el alcance del sintagma “pensar poéticamente” a la figura retórica metafórica en particular. La carnadura verbal de las metáforas, en tanto materia significativa, presenta las imágenes más allá de su simple determinidad escópica, transfigurando los contornos estáticos de los signos y tornando su forma aséptica algo móvil, variable, cambiante, mutante y, precisamente, en cada uno de estos movimientos, cristalizaciones conceptuales del texto filosófico inseparables de una semiosis retórico-poética irreductible.

Para Arendt la metáfora cumple un papel fundamental, a pesar de que tal modo de pensamiento –insistimos: acendrado en la escritura, situado más acá del problema de los géneros y clasificaciones epistémicas– integre otros tropos, como la alegoría. La misma Arendt reconoce en su ensayo citado la complejidad que implica la alegoría como figura y procedimiento retórico en la esfera de la lectura, sin embargo no alude a la capital importancia que dicha operación discursiva ejerce en los ensayos de Benjamin.

Junto con la escritura tropológica, también está presente el peculiar uso de la literalidad, concebida en su dimensión retórico-materialista radical. La dimensión retórico-materialista de la literalidad no se refiere a la esfera hermenéutica del sentido, sino al carácter óptico-lingüístico u óptico-táctil de cada forma y caso artísticos. De manera particular, aun cuando fuese utilizado en un contexto de escritura diverso, la literalidad pone en transferencia el discurso de la crítica de arte tardía de Benjamin con la poética surrealista. Esto es reconocible, principalmente, en lo que concierne al modo de construcción de la escritura y su *dispositio* textual: marcas semióticas expuestas en un montaje o, en un sentido plástico-pictórico, *collage* de imágenes, no homologable con el plano de análisis lingüístico de las figuras retóricas o tropos.

En la plasmación poética de sus textos, se ensaya un artefacto retórico de la lectura y de la escritura.² Este artefacto instituye una “configuración” de materiales semióticos divergentes.

² Seguimos la caracterización que el significante “arte” encuentra en la práctica de la crítica y en las interpretaciones contemporáneas del estatuto de los dispositivos artísticos (obra, texto, historiografía, lectura, escritura, entre otros) en la apuesta de una retórica no sistematizada (Rosa, 1992; Alcalde, 1991; Barthes, 1982).

Conforme al fundamento de determinación retórico que esta expresión dispone en los ensayos de Benjamin (2007) –según la diferenciación entre las categorías estéticas de “creación” y “configuración”, trabajadas en su escrito sobre *Las afinidades electivas* de Goethe–, lo artístico tanto de la obra de arte como del concepto –concebido en el discurso de la crítica, en la tarea de “restablecer, por medio de la exposición, la primacía del carácter simbólico de la palabra” (2012, p. 71)– se funda en una precedencia. La constitución de la obra –sea la obra de arte o la de su lectura crítica– en tanto acto de configuración predispone de algo ya dado, que precede a dicho suceso. Para Benjamin esta precedencia no remite a un principio originario mitificado, sino a un salto histórico-temporal legible en términos semióticos –tal como son presentadas las imágenes y el habla (*die Sprache*) de las obras de arte en el ensayo sobre el surrealismo (1991 II-1, p. 296)–.

La configuración es una condición inherente a cada obra, texto u objeto poético o artístico. En cada modo de configuración se muestra la construcción poética –su carácter de artefacto– y la medialidad retórica de la experiencia estética, produciendo un corte o trauma en el uso meramente comunicativo de la lengua. Esta semiosis no sólo concierne a una orientación exclusivamente poética de su escritura, implica también, y de manera decisiva, las condiciones de posibilidad semióticas de lo que en el texto filosófico se piensa como, concepto, contenido, cuestión o asunto expuesto. En este punto se distingue notoriamente una diferencia imborrable entre el modo mediante el cual procede el filósofo escritor en cuanto crítico y el modo en el que se articula el discurso mítico en la fusión de la construcción del relato y lo relatado, como es el caso de la hipóstasis del concepto realizada por la lengua de cada tradición filosófica y sus interpretaciones cosificadas.

El uso que hace Benjamin de la literalidad interrumpe dicha hipóstasis. La literalidad aparece en tanto dispositivo poético en el que se desmembra, paradójicamente de manera condensada, el imaginario terminológico de las tradiciones. Entre otros significantes, esto ocurre con la noción de *shock* y su estado de cosas correspondiente: las imágenes detenidas en una verberación óptica en la que irrumpe un punto límite en el cual las inscripciones semióticas se presentan vaciadas de sentido. En este momento se sintetiza el acontecimiento histórico por excelencia (la modernidad tardo-capitalista en cuanto época de la reproductibilidad técnica) y sus variaciones estéticas y políticas. En el uso profano de lo que indica su mera literalidad, el término *shock* comprende su simple acepción de trauma, impacto, golpe. Y, al mismo tiempo, es citado como expresión asociada de modo mediado con la instancia de los efectos habilitados por las experiencias de la modernidad traducida en sus relieves estéticos, históricos y políticos. Desde este contexto de análisis, el significante *shock* deviene un motivo cardinal desde el cual

se configura una posible historia de la percepción sensorial, ligado con las prolíferas imágenes que se presentan como restos, síntomas o índices de la Modernidad, de la era de la caída del aura, tal como aparece en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” y en “Sobre algunos motivos en Baudelaire”.

Otro caso en el que se muestra una interrupción de la hipóstasis del concepto en relación con las interpretaciones cosificadas de cada tradición filosófica corresponde al uso del significante “infraestructura”. Al respecto, señala Arendt, que la infraestructura, “denominada material”, para Benjamin “significaba la totalidad de los datos sensualmente experimentados” (1991, p. 148). Juan Bautista Ritvo (2013) destaca que “la sobada y tramposa expresión *infraestructura*, jamás es elevada al concepto: más bien permanece muy cerca del infierno del trabajo mecánico en la ciudad, cuya cifra mayor son los desechos que cifran el destino del proletario: mendigos, vagabundos, traperos” (p. 16). En su pura inmediatez, el término se sitúa tras un distanciamiento insalvable con el uso instrumental de la vulgata marxista de la época. Bajo esta forma emergente, la expresión descansa en su mera literalidad. Desde ese grado cero de la escritura (no del sistema de la lengua), se expone su espesura sígnica a secas, en un sentido extremadamente materialista, vinculable entonces también con la experiencia perceptual onírica, óptico-sonora o audiovisual, en la cual, afirma Benjamin en *Calle de dirección única*, “el lector obedece al movimiento interno de su yo en el espacio libre de los sueños” (2010c, p. 30). La operación de dicha experiencia perceptual onírica es emparentable con la vida desmembrada. Esta vida apuntaría a iluminar el retorno que supone la conversión del despertar de la falsa conciencia, iniciado mediante el giro de cada sujeto del colectivo social sobre el estado actual de cosas degradado en el cual se hunde una época.³

En divergencia con el ofuscamiento que compone el uso instrumental del término “infraestructura” —elevado a concepto o fetiche metodológico—, y conforme a su condición de escritor, Benjamin le devuelve a la palabra su magnetismo simbólico de la que parte su densidad conceptual, refundando —o mejor dicho, deteniéndose y alumbrando— el residuo poético que reside en el habla de la tradición de una terminología filosófica endurecida o hipostasiada por sus tecnicismos o por la familiaridad enajenante de su jerga. Pues, en el movimiento semiótico descripto, los restos simbólicos del inframundo —las representaciones fantasmagóricas de la repetición maquínica e infernal de la cultura— emplazados en cuanto literalidades retórico-

³ La figura del “despertar” (Benjamin, 2011, p. 875) resulta inseparable del programa que atraviesa *Das Passagen-Werk* y de la convergencia de tradiciones heterogéneas (el psicoanálisis, el materialismo y el mesianismo judío). Al respecto de dicha figura, Francisco Naishtat indica que “no es un despertar ilustrado pensado desde la vanguardia futura, como adelantada salida de la condición de masa y exterioridad de la conciencia en relación con ella, sino un despertar al cabo de la misma experiencia de la masa con su historia onírica” (2022, p. 13).

materialistas, expuestas en la escritura del texto filosófico y configuradas por los actos de lectura, devienen literalidades que exponen su carácter artefactual. Y la expresión “infraestructura”, interpretada en su condición de marca retórico-material, transfigura su simple determinidad mítica, ubicándose como resto simbólico del estado de cosas perimido que hace a la vida desecha de la Modernidad. Hacia la exposición de estos restos, reconocibles en la instancia de la lectura, se encauza y enmarca la escritura del dispositivo filosófico de la crítica en los textos tardíos de Benjamin, tal como ocurre en el caso ejemplar de la inconclusa *Passagen-Werk*.

Retopolítica del arte

Dentro del *corpus* de escritos de Benjamin, la cuestión de lo político nunca se ha presentado de modo autónomo. En distintos momentos de sus ensayos, dicha cuestión se halla encabalgada a otros problemas. Esta trama mayor hace que se torne imposible trazar en sus textos un en sí de lo político. No obstante, aun cuando la cuestión de lo político se resista a ser enmarcada dentro de la sola esfera de lo político, esta imposibilidad, de modo paradójico, funciona como condición de posibilidad desde la cual se inscribe lo político en la filosofía de Benjamin. En este sentido, la cuestión de lo político no puede dejar de ser abordada mediante el plexo textual de intersecciones que abren lo político más allá y a través de lo político.

La cuestión de lo político se constituye sobre la base de problemas dobles, puestos en escena dentro de un horizonte heterónimo, tales como lo político como problema teológico-político o lo político como problema estético-político y retórico. La apuesta de Benjamin por una retopolítica del arte, propio de la estética materialista de sus discursos tardíos, trazará la cuestión del alcance de lo político desde un marco de lectura que integra el problema de la politización del arte y su crítica con el análisis retórico de las formas artísticas, tanto en el momento constructivo de la escritura como en la instancia actante de la lectura. A partir de la nueva práctica escrituraria de la lectura crítica llevada a cabo por Benjamin en sus escritos tardíos, en interpretaciones de la filosofía contemporánea se ha insistido en remarcar las consecuencias que ello produjo en el interior de su estética, esto es: el pasaje de una crítica inmanente de las obras de arte a una estética de la recepción, en la que, sin dejar de atender al análisis retórico de las formas artísticas, se interrogue también acerca del alcance de la función política de las obras de arte y ponga en consideración el potencial político de la práctica de la crítica de arte.

Sobre este punto trabajos contemporáneos destacan que el núcleo de inserción de este doble problema se encuentra enmarcado dentro de la doble iniciación artístico-filosófica de Benjamin, a saber: su peculiar inmersión dentro de la tradición materialista (sus vínculos con Asja Lascis, Brecht y la llamada Escuela de Frankfurt, y sus lecturas de Marx, Korsch y Lukács) y su descubrimiento en ciernes del lugar inédito que ocupaba la irrupción de las vanguardias históricas en la historia de la cultura,⁴ fundamentalmente a partir de la lectura de *El campesino de París* de Aragón (Scholem, 2008, p. 209-210; Eiland y Jennings, 2014, p. 285-286). Ambas corrientes, de modo singular, irán tejiendo la textura de sus ensayos, en el contexto de una escritura que se sitúa en el espacio-tiempo de la experiencia del exilio.

En *Cuando las imágenes toman posición*, George Didi-Huberman ha enfatizado en las resonancias de esta situación histórico-política en los textos de Benjamin, tras su parentesco con el caso Brecht, presentados los dos como intelectuales que practicaban una “*escritura del exilio*” (Didi-Huberman, 2008, p. 12) en la época de la estetización de la política. Fredric Jameson había señalado que “Brecht le enseñó [a Benjamin] lo que era la situación intelectual y la situación socioeconómica del escritor bajo el capitalismo: esa reflexión otorga una cualidad distintiva a toda su obra posterior y caracteriza a Benjamin simultáneamente como marxista y como modernista” (2013, p. 64). Esta caracterización de Jameson sobre los escritos tardíos, la encontramos a partir de la interiorización que hace Benjamin del artefacto retórico de las vanguardias históricas y su interpretación de la refuncionalización del valor heterónomo de la técnica moderna en la forma artística del montaje.

Acerca de los lugares que ocupan la vanguardia surrealista en particular y la dialéctica en transferencia con el materialismo histórico en la lectura y en la escritura del texto de la crítica en Benjamin, la interpretación de Scholem es sumamente esclarecedora. En *Historia de una amistad*, se destaca lo siguiente:

Leía revistas donde Aragon y Breton proclamaban unas ideas que en algún punto confluían con sus más profundas experiencias. Sucedió con ello algo similar a lo que había ocurrido en su encuentro con lo que él denominaba comunismo radical. Benjamin no era «extático» en absoluto, pero los éxtasis de la utopía revolucionaria y de la inmersión surrealista en el inconsciente eran para él como sendas llaves con las que abrir la revelación de su propio universo, para el que trataba de hallar formas de expresión estrictas y

⁴ Sobre este valor anómalo de las vanguardias, Benjamin se ubica como un lector que repara en ciernes la potencialidad que el arte moderno disponía en la esfera de lo político, en la medida en que sus formas estéticas en tanto artefactos o dispositivos artísticos permitían ejercer un uso heterónomo del arte dentro del colectivo social para la transformación de sus condiciones de existencia. Esta lectura posteriormente funcionará como referencia central e indolegable para las historiografías de la crítica sobre el modernismo y las vanguardias, en trabajos como los de Peter Bürger (1997) y Andreas Huyssen (2006).

disciplinadas, por completo diferentes de aquellas. La novela de Louis Aragon, *Le paysen de Paris* (1926), le dio el impulso decisivo para su proyectado trabajo sobre los pasajes parisinos [...]. Tenía previsto escribir acerca de esto un ensayo de unas cincuenta páginas impresas, donde pensaba proyectar –todavía al margen por completo del materialismo dialéctico– su fisonomía histórico-filosófica de París (Scholem, 2008, p. 209-210)

Esta interpretación reverbera una verdad de carácter parcial, aunque ciertamente constante, la cual insiste en la filosofía de Benjamin: la de nunca abandonar el problema retórico-expositivo de la lectura y la cuestión de la escritura como tarea de su filosofía del arte (en cuanto forma de expresión determinada de modo estricto y disciplinado). Esta verdad parcial se halla íntimamente vinculada con su interés de reinventar la crítica como género⁵ y conlleva el aspecto primordial para trazar los intersticios retóricos de una lectura retopolítica del arte, inseparable de su condición de filósofo escritor.

En *Calle de dirección única*, uno de los escritos del período tardío –que, por sus sobredeterminaciones retórico-poéticas, tranquilamente podría adscribir a la literatura de vanguardia, en la época de su propio surgimiento–,⁶ Benjamin remarca las consecuencias que las artes de vanguardia y las condiciones de producción de las técnicas modernas efectúan en el ámbito de la escritura y de la lectura. Al respecto, se indica lo siguiente:

Así como la época actual es, por antonomasia, la antítesis del Renacimiento, también se contrapone, en particular, al momento histórico en que se inventó el arte de la imprenta. Se trate o no de un azar, su aparición en Alemania coincide con una época en la que el libro, en el sentido más noble del término, el Libro de los libros, se convirtió, gracias a la traducción de la *Biblia* por Lutero, en patrimonio colectivo. Ahora, todo parece indicar que el libro, en esta forma heredada de la tradición, se encamina hacia su fin. Mallarmé, que desde la cristalina concepción de su obra, sin duda tradicionalista, vio la verdadera imagen de lo que se avecinaba, utilizó por vez primera en el *Coup de dés* las tensiones gráficas de la publicidad, aplicándolas a la *disposición tipográfica*. Los experimentos que los dadaístas intentaron luego con la escritura no provenían ciertamente de un afán de construcción, sino de las puntuales reacciones nerviosas propias de los literatos, y fueron por ello mucho menos consistentes que el intento de Mallarmé, surgido de la esencia misma de su estilo. Pero esto permite justamente reconocer la actualidad de aquello que, cual mónada, Mallarmé, en su aposento más hermético descubrió en armonía preestablecida con todos los acontecimientos decisivos de esta época en los ámbitos de la economía, la técnica y la vida pública. La escritura,

⁵ Este asunto, que Arendt ha remarcado en su ensayo sobre Benjamin, aparece explícito en la carta enviada por Benjamin (1978 I, p. 505) a Scholem en 1930 desde París, escrita en francés, en la lengua de la literatura en la cual se inspira la reinención de la crítica de sus escritos tardíos.

⁶ Este escrito se sitúa como comienzo del nuevo estilo que adquirirá su crítica de arte tardía. Recordemos también que *Calle de dirección única* es publicada en 1928, es decir, en el mismo año de la primera edición de la obra clímax de sus escritos críticos tempranos. El análisis que hace Susan Buck-Morss (1995, p. 19-61) presenta un parangón interesante entre ambas obras, en el que reverbera este pasaje.

que había encontrado en el libro impreso un asilo donde llevaba su existencia autónoma, fue arrastrada inexorablemente a la calle por los carteles publicitarios y sometida a las brutales heteronomías del caos económico. Tal fue el severo aprendizaje de su nueva forma. Si hace siglos empezó a reclinarse gradualmente, pasando de la inscripción vertical al manuscrito que reposaba inclinado en los atriles para terminar recostándose en la letra impresa, ahora comienza, con idéntica lentitud, a levantarse otra vez del suelo. Ya el periódico es leído más vertical que horizontalmente, el cine y la publicidad someten por completo la escritura a una verticalidad dictatorial. Y antes de que el hombre contemporáneo consiga abrir un libro, sobre sus ojos se abate un torbellino tan denso de letras volubles, coloreadas, rencillosas, que sus posibilidades de penetrar en la arcaica quietud del libro se ven reducidas (Benjamin, 1987, p. 37-38).⁷

Este pasaje, que pone en juego lo que llamamos una retórica reinscripta dentro del campo de la estética, intersecciona el problema de las formas artísticas (problema recurrente en Benjamin, desde sus primeros ensayos) con las disquisiciones en torno al carácter heterónimo del arte y las condiciones de posibilidad de intervención que las formas artísticas disponen en el cuerpo colectivo de una época, en sus lectores en ciernes y por venir.

Escribir con imágenes: montaje, materialismo y dialéctica

En el ensayo “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, además de hacer un uso retopolítico de la ruina literaria que profesa esta vanguardia, Benjamin reflexiona sobre las condiciones de posibilidad retórico-estéticas de dicha forma artística que habilita la politización del arte dentro del cuerpo colectivo, produciendo un efecto de inervación, desautomatización e interrupción de la percepción del tiempo habitual y de las condiciones de existencia de la sociedad de masas.

En este contexto de análisis, Benjamin liga la idea negativa de una libertad radical con la máxima de “escribir una historia de la poesía esotérica” (2010a, p. 308). En su última página, “se encontraría en verdad realizada la radiografía del surrealismo” (2010a, p. 308). Esta última hoja no sólo se ubica como un episodio de la historia, sino, de manera decisiva, aparece *après coup* como la forma que inaugura el modo de expresión de dicha historia, configurado mediante un escribir con imágenes, inscriptas con los caracteres de una placa de rayos X. Pues esta

⁷ Los subrayados son nuestros. Decidimos citar la edición de Alfaguara, traducida como *Dirección única* por Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar, debido a que en ella no se borran las marcas de lecturas correspondientes al análisis retórico impartido por la práctica escrituraria de Benjamin, tales como el significante *Schriftbild* (1991 IV-1, p. 102-104), con el que se indica un operador retórico crucial de la estética mallarmeana. Asimismo, en la tapa de dicha traducción se conserva la fotografía de la edición original, hecha por Sasha Stone.

construcción histórica, según el criterio de la inseparabilidad entre lectura y escritura, conforme a las formas artísticas disruptivas de su tiempo, orienta su *dispositio* textual bajo el principio retórico-estético del montaje. En ese sentido, la práctica de la crítica de Benjamin ensaya una retórica consecuente que interpreta de modo intersticial rodeos discursivos entre arte, historia, teología y política, y que tiene como tarea fundamental exponer las ambigüedades materiales a partir de las cuales se debería leer, extrañarse, tensionarse e ir más allá de sí una época.

En sus escritos críticos tardíos, Benjamin interiorizará, de modo parcial y de manera cada vez más creciente, la forma poética de la literalidad surrealista como modo de expresión de su escritura, principalmente en la diagramación de los materiales de la inconclusa *Obra de los pasajes*, en la cual afirma:

Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos (Benjamin, 2011, p. 462).

El montaje, en cuanto dispositivo semiótico, puede ser leído en las distintas corrientes estéticas vanguardistas que influyeron en la producción intelectual y escrituraria de Benjamin, tales como las vanguardias históricas en general (Bürger, 1997; Huyssen, 2006), el surrealismo en particular (Ibarlucía, 1993 y 2015), el constructivismo (García, 2010, p. 163-164 y 175), el efecto de extrañamiento (*Verfremdungseffekt*) del teatro épico brechtiano (Jameson, 2013, p. 64 y 128), entre otras. Sin embargo, el surrealismo, según el propio Benjamin, sería la vanguardia que podía conducir a su extremo la idea de lo moderno del arte en su caracterización retopolítica.

Asimismo, en la misma obra inconclusa, se comenta lo siguiente:

Hay una experiencia absolutamente única de la dialéctica. La experiencia compulsiva, drástica, que refuta toda «progresividad» del devenir y muestra todo aparente «desarrollo» como un vuelco dialéctico sumamente complejo, es el despertar de los sueños [...]. El método dialéctico de la historiografía se presenta como el arte de experimentar el presente como el mundo de la vigilia al que en verdad se refiere ese sueño que llamamos pasado (Benjamin, 2011, p. 394).

Este comentario presupone a la dialéctica como forma de proceder incompatible con los principios metodológico-explicativos de las ciencias humanas y su concepción aséptica del material histórico, según la cual señala Benjamin los documentos adquieren la forma

neutralizada de un inventario al que “se le denomina cultura” (1996, p. 70). En contraposición con el modelo causal y determinista de la episteme moderna –bajo el cual, se inscribe parte de la obra de Marx; no sólo en sus postulados materialistas mecanicistas o cientificistas, incluso también en críticas externas a la filosofía de Hegel–, Benjamin evoca las figuras de la circularidad y el vuelco propios de la dialéctica concebida en contraste con la progresividad y linealidad de la ciencia decimonónica positiva.

El escribir con imágenes presenta las marcas semióticas del texto en cuanto significantes que devienen connotados en la instancia de la lectura, no identificables con los significados preconstituidos por el ideal del sistema de la lengua o por un tipo de significación historicista que conciba a los textos u objetos artísticos como una mera reproducción del contexto histórico. En la instancia de la lectura, las imágenes ponen en juego operaciones dialécticas: unidad y escisión, armonía y conflicto, fijación y recursividad, concentración y dispersión. Esta era precisamente la aspiración cabal de la *Obra de los pasajes*, en su condición de habilitar “una lectura de *todas* las anotaciones, incluido el estudio de la última y más remota cita” (Tiedemann, 2011, p. 33).

La apropiación de la técnica del montaje se emparenta con el arte de la cita. A simple vista, desde el modo de operar de los saberes decimonónicos, la cita podría entenderse como alusiones eruditas, acerbo de datos empíricos o documentos textuales que constatan el estado de cosas diacrónico de una época. No obstante, en la escritura de Benjamin adquieren una sintaxis y una función “menos arqueológica que política” (Sazbón, 1993, p. 104). Este alcance resulta legible mediante el efecto de desautomatización al que apuntaban las vanguardias históricas en su refuncionalización de los analizadores retóricos arte, autor, obra, lector, entre otros, procedentes de las estéticas y del sistema de las artes tradicionales.

En los textos de Benjamin, la cita pierde su función constatativa, su papel explicativo. Esta pérdida hace caer el ideal semiótico de la exteriorización discursiva de la interioridad transparentizable del *continuum* simbólico, comprendido tras el movimiento especular restringido a la identificación hermenéutica de la esfera inmanente del sentido, en torno a la cual se redistribuyen los diferentes analizadores retóricos del texto (arte, autor, obra, lector, escritura). La cita irrumpe entonces como un sobresalto que pone en tembladeral la unidad cerrada, orgánica y armónica del texto. Se caracteriza por un acto de digresión que quiebra la identidad entre arte, autor y obra, sitúa al lector en una escena de extrañamiento y salva la escritura del texto filosófico o de la crítica de la hermeneusis especular de la inmanencia y desciframiento del sentido. La cita expone el texto filosófico o de la crítica no igual a sí mismo, en tanto tejido de escansiones simbólicas encabalgadas por “una fuerza no de conservar, sino

más bien de purificar, y de destruir y sacar de contexto” (Benjamin, 2010b, p. 374), por una interrupción que “constituye uno de los procedimientos fundamentales de toda clase de donación de forma” (Benjamin, 2009, p. 141).⁸

Imágenes dialécticas

La cuestión de la ambigüedad dialéctico-materialista de las imágenes es abordada a partir del vínculo inseparable entre escritura y lectura, entre el aspecto semiótico-gráfico de las inscripciones simbólicas y las configuraciones constituidas en la instancia de la percepción. En los escritos tardíos de Benjamin, principalmente en la inconclusa *Passagen-Werk*, la concepción dialéctico-materialista de la ambigüedad estará ligada a la categoría-objeto de imagen dialéctica. En el primer *exposé* del proyecto de la *Obra de los pasajes*, Benjamin caracteriza la ambigüedad como “la presentación plástica de la dialéctica, la ley de la dialéctica en reposo [*die bildliche Erscheinung der Dialektik, das Gesetz der Dialektik im Stillstand*]” (2011, p. 45; 1991 V-1, p. 55). A la exposición de este uso peculiar de la ambigüedad, que en el ensayo sobre el surrealismo Benjamin interpreta como parte de su “materialismo antropológico” (2010a, p. 316), le otorgará el nombre de *dialektisches Bild*, “imagen dialéctica”, dando nacimiento a una invención inédita en la historia de la filosofía del arte.

La ambigüedad, forma privilegiada de la escritura que perfila la *Obra de los pasajes* y los intersticios retóricos de su lectura, en las imágenes dialécticas de tipo materialista se desligan de los movimientos especulativos de la dialéctica idealista y permanecen en estado de apariencia (*Erscheinung*), bajo una espesura estética indevelable y una semiosis poética radical. Esta presentación plástica de la dialéctica refiere precisamente a las imágenes en su disposición signifiante, inscrita con los caracteres semióticos propios que para Gérard Genette (1970, p. 229-246) tendrá la imagen poética instaurada por las vanguardias en tanto literalidad que

⁸ Para pensar esta concepción nos resulta sumamente eficaz la idea de texto de Roland Barthes, contrapuesta con el ideal hermenéutico del primado del sentido y concebida del modo siguiente: “*Texto* quiere decir *Tejido*, pero si hasta aquí se ha tomado este tejido como un producto, un velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto el sentido (la verdad), nosotros acentuamos ahora la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido –esa textura– el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela. Si amásemos los neologismos podríamos definir la teoría del texto como una *hifología* (*hifos*: es el tejido y la tela de la araña)” (Barthes, 2004, p. 104). El texto, desde esa perspectiva, se emplaza como efecto retórico que pone en suspensión el intento de positivizar la escritura y la lectura como objetos transparentizables, supeditados a la semiosis de un sentido último, real y verdadero. El texto como tela de araña reconoce un punto irreductible de la práctica de la escritura y del acto de lectura –el nombrado por Barthes “*texto-lectura*” (2009, p. 40), que no deberíamos pensarlo como una forma textual codificada, un tipo de texto, sino como la emergencia imprevisible del acto de lectura en la escena retórica de la interpretación–, fundidos en la instancia de la producción discursiva.

interrumpe la semiosis tropológica del ideal clasicista. Esta disposición presenta la escritura de las imágenes en su aspecto extremadamente material, reunidas por el principio constructivo del montaje, por las “inimaginables analogías y entrecruzamientos de lo que sucede. Tal es el espacio del qué habla la lírica del surrealismo” (2010a, p. 307) y su descomposición de la poética tradicional.

Según la descripción de este estado de cosas retórico-estético no existe traducción de una forma semiótica precedente, ni tampoco un más allá sémico a develar. Lo que tiene instancia de lectura se constituye en acto, en el momento interpretativo que indica el encuentro o desencuentro de un lector y la escritura de la obra. Este acto pertenece a la razón de Estado del lector, quien dialectiza las imágenes, quien lee recurrencias donde hay restos de cultura. Ese lector, que perfila la *Obra de los pasajes*, es el lector de lo moderno en el momento de su aparición, con quien buscaba complicidad Baudelaire en su poema “Al lector” en *Las flores del mal*, y que en disloque dialéctico con su tiempo histórico las vanguardias coronaron al profesar la forma del montaje como principio estético de su poética.

La elucidación conceptual en torno a la imagen dialéctica es propiamente una imagen dialéctica: categoría-objeto que no deja de inscribirse en el contexto de la tradición dialéctica revisitada, mediante el rodeo semiótico de una escritura de las imágenes inherente al carácter medusiano de las vanguardias históricas.⁹ Al respecto, en el texto clásico de Ansgar Hillach, se ha destacado lo siguiente:

a primera vista no puede haber ninguna ‘imagen dialéctica’. Según la concepción tradicional, una imagen es una figura en la cual el tiempo, que tomó parte en su origen, se ha detenido [...] Como resultado de un proceso, del carácter que sea, una imagen ha conseguido una cierta estabilidad que, como figura sintagmática, no puede ser introducida nuevamente en el flujo del tiempo –que todo lo modifica– o en el quehacer humano, sin que al mismo tiempo la imagen se disuelva como *dicha* imagen (2014, p. 643).

Estos presupuestos, que tácitamente remiten al imaginario conceptual de la tropología clasicista, entran en tensión con el elemento ínsito de la dialéctica: el despliegue temporal, el movimiento de las recurrencias desplazadas y reconfiguradas. Hillach vincula la dialéctica

⁹ En su introducción a *Das Passagen-Werk*, Tiedemann (2011), siguiendo la imagen del ensayo “Caracterización de Walter Benjamin” de Adorno, asocia la mirada de la Medusa (la mortal de las gorgonas) con las imágenes dialécticas. La vinculación es significativa, en ella podemos vislumbrar la influencia clave de las vanguardias en la filosofía de Benjamin, en la medida en que dichas imágenes conllevan los caracteres propios del orbe surrealista: se perfilan como objetos poéticos, que se funden con cristalizaciones de la literatura, del ensueño y de la historia, convertidos en piedra, en resto simbólico, en ruina literaria.

materialista de Benjamin con su recepción de *Historia y conciencia de clase* de Lukács y, de modo parcial mediante la lectura de este libro, de la filosofía de Marx.

La paradoja que lee Hillach en la imagen dialéctica no se restringe a un marxismo aséptico a la tradición especulativa, sino que, en todo caso, remite a un marco mayor de recepción del marxismo que no se escinde –tal como también sucede en las filosofías de Lukács y de la llamada escuela de Frankfurt– de la idea fundante de la *Fenomenología del espíritu* de Hegel sobre la forma inherente de la dialéctica. La dialéctica es identificada con la forma retórica de la ambigüedad, a partir de la cual la conciencia escenifica o expone (*darstellt*) su experiencia (*Erfahrung*) equívoca, narrada mediante la agonística de la lectura y el movimiento fallido de su objeto, tras los pasajes e inversiones de sus figuras (dentro de las cuales, la conciencia misma, así como también la autoconciencia y el espíritu absoluto, son citadas por el “para nosotros” de la filosofía en su condición de figuras o momentos dialécticos retórico-temporales de la narración histórico-fenomenológica).

Con esto, se pretenden señalar que, en la retórica fenomenológica de la dialéctica hegeliana, el asunto de las figuras en vinculación con la temporalidad ya se ha vuelto un problema; aun cuando, a diferencia de la concepción materialista-surreal benjaminiana, las figuras en Hegel presupongan por la vía de interpretación sistemática un proceso de trasfiguración de la temporalidad histórico-fáctica mediada tras la forma del concepto en el interior de la obra filosófica misma. Esto es dado en el marco de una metafísica del concepto, puesto que, en la *Fenomenología*, los acontecimientos históricos han sido narrados en momentos paradigmáticos de la experiencia de la conciencia, no presentados conforme a la dimensión constructiva de su materialidad histórica leída a partir de la superficie sintagmática de las figuras concebidas en su plasticidad extrema, en su condición de imágenes en cuanto escritura.

La temporalidad de las figuras, inscriptas y configuradas en el campo de la experiencia fenomenológica, se enmarca dentro del esquematismo fundamental de la *dispositio* retórica de la dialéctica, el cual consiste en la puesta en escena de las ambigüedades equívocas de lo uno y lo otro, la identidad asaltada por la no identidad, en la forma fallida del pasaje, en el trabajo de lo negativo, en suma: en la exposición de las escisiones heterogéneas tras las cuales la falsa inmediatez de las figuras deviene, en la inmanencia de la obra filosófica, mediación reflexiva.

En tensión con el carácter idealista de este movimiento reflexivo y su correspondiente forma de lo especular, las imágenes dialécticas en la escritura de Benjamin le devuelven a las imágenes su extrema materialidad semiótica. En este sentido, no pueden entenderse como una representación mimética de algo a la vista, que funcionase como una alteridad armónica y

sustituible de otra cosa –tal como sería conforme al principio de verosimilitud y el ideal tropológico clasicista, que las vanguardias han puesto en crisis–. La materialidad semiótica de las imágenes se presenta como un linde traumático que superpone la “memoria involuntaria” a la “memoria voluntaria” (Benjamin, 2008b, p. 247), la precedencia de la imagen y de *die Sprache* a la semiosis del sentido o del concepto (Benjamin, 1991 II-1, p. 296). En este contexto de análisis, la escritura de las imágenes dialécticas co-funde y amalgama ensueño, texto e historia. Estos tres registros son suspensos en sus lindes borrosos, trazados en la puesta en referencia de un interior partido y estallado en restos simbólicos, una intencionalidad quebrada, una “alteridad irreductible” (Mosès, 1997, p. 144). Esto destituye la precedencia especulativo-metafísica del momento del saber absoluto en la figura de la *Wissenschaft* entendida en cuanto saber sistematizado y desplaza el modo en que se articula la circularidad de las singularidades dentro de la tradición dialéctica hegeliana (en la que, desde el punto de vista sistemático de esta dialéctica, el estatuto de la no identidad se inscribe desde una nervadura metafísica que concluye en identidad).

En un fragmento de los “Proyectos iniciales” de la *Obra de los pasajes*, refiriendo a los pasajes parisinos se evoca la imagen de un paseante que transita en ellos. Esta imagen funciona como una cita del lector de lo moderno una vez terminada aquella obra:

El aspecto puramente externo y secundario de la ambigüedad equívoca de los pasajes lo proporciona su abundancia de espejos, que amplían el espacio como un cuento de hadas, dificultando la orientación. Quizá eso no diga mucho. Y, sin embargo, aunque este mundo de espejos pueda tener varios e incluso infinitos significados, sigue siendo ambiguo, en el sentido de un mundo especular (Benjamin, 2011, p. 169-170).

La caracterización que se hace del mundo como especular reinventa la categoría de lo especular, vinculándola con imágenes concretas que sobreponen la materialidad semiótica de las figuras más acá del ideal especulativo del significado o del concepto que deviene identidad, según la versión sistemática en la que se comprendía lo especulativo en la *Aufhebung* (superación) de las ambigüedades en la mediación reflexiva procedente de la tradición del idealismo alemán.

El mundo especular de la *Obra de los pasajes* hunde la forma especular de la reflexión idealista en la materialidad óptico-lingüística de la escritura, en una escópica inconsciente que escenifica los objetos en su superficie sintagmática. Esta superficie no es identificable con la nervadura metafísica del sujeto –especularidad idealista en la que indirectamente se reflejan las cosas–. En todo caso, en ella se perfilan relieves de la densidad quebrada de la vida moderna y

sus restos simbólicos. Las imágenes son expuestas en su dimensión gráfica, en su carácter semiótico objetual y en su inscripción sintagmática, de modo emparentable con el espacio de la contigüidad material fragmentada de la interconexión o yuxtaposición que las cosas ocupan en el mundo histórico-social, en su vida concreta que se enuncia en intervalos equívocos de una totalidad especular ambigua y quebrada.

Como se indicaba, estas reinscripciones de carácter vanguardista y dialéctico-materialista no sólo llevan más allá de sí la tradición idealista, sino también reinventan el habla de la tradición marxista. Al respecto, citamos la lectura de Arendt a propósito de la dimensión material de la infraestructura, la cual en Benjamin “significaba la totalidad de los datos sensualmente experimentados” (1991, p. 148). En este sentido, la infra-estructura remite al dominio de las experiencias traumáticas de la sociedad de masas, en su aspecto eminentemente destructivo y senso-perceptual, no exclusivamente a una determinación sociológica-económico. De allí que la imagen de Baudelaire como poeta emblemático de la modernidad y la figura del lector que *Las flores del mal* inaugura sean presentadas bajo una interpretación retórico-estética *après coup* de las consecuencias que las artes de vanguardia y las condiciones de producción de las técnicas modernas efectúan en el ámbito de la escritura y de la lectura. Este encuadre no representa o reconfigura una nueva narración épica para la Modernidad, en la que se cifre un sujeto de la historia, lugar que para el marxismo tradicional ocupa el proletariado (Mate, 2006, p. 53), en cuanto signo político-social en el que se superan las condiciones de existencia y sus antagonismos (la posibilidad de un nuevo orden en función de la redistribución de los elementos que componen la infraestructura de los medios de producción y la caída de los fetiches conceptuales que articulan la teoría del valor). Con la introducción en la lírica del “espectáculo de la multitud” (2008a, p. 150) y de los personajes y jergas urbanas de la sociedad de masas naciente, Baudelaire “colocó por tanto la experiencia del *shock* en el corazón de su trabajo” (Benjamin, 2008b, p. 217) y, en ese sentido, ha puesto sobre relieve en sus poemas la vida dañada del mundo histórico-social, ha leído la sociedad emergente desde las condiciones de posibilidad perceptuales que atraviesan la materialidad de la vida corpórea y simbólica degradadas, fundadas en la experiencia del *shock* y su estatuto aparential no hipostasiable o subsumible a un fundamento de determinación idealista, pero tampoco a una interpretación epistémica de tipo sociológico-económico.

Denkbilder

En contraposición con el estatuto inferior que las imágenes adoptan en las hipóstasis categoriales de la historia de la metafísica y de las filosofías de sistema en torno a la apariencia (*Erscheinung*) y su formulación estética idealista, en la filosofía del arte de Benjamin (2010d) las imágenes de pensamiento (*Denkbilder*) de la escritura del texto de la crítica y sus intersticios retóricos de la lectura irrumpen en tanto digresión o interrupción semiótica. Estos actos de corte del *continuum* especular de la forma del concepto idealista o de la interpretación hermenéutica alejan la crítica, la lectura y la escritura de una perspectiva aséptica de lo inteligible o de lo reflexivo por parte del discurso de la estética.

Benjamin es el primero en emplear el significante *Denkbilder* entre los pensadores contemporáneos de la llamada Escuela de Frankfurt (Richter, 2007, p. 10-13), inventando una condensación lingüística mediante la cual se malentiende la jerga de la lengua de la tradición de la estética alemana. Las imágenes de pensamiento en los textos de Benjamin cumplen la función de restituir a las imágenes su performatividad semiótico-perceptual y sus relieves retóricos irreductibles, evitando, en su uso, subsumirlas a categorías de tipo gnoseológico o lógico-metafísico o a un estatuto escópico de segundo orden.

Las condiciones de posibilidad histórico-epistémicas, que nos permiten hablar de una lectura retórico-estética, dada en la interacción entre el arte retórico y la filosofía del arte, se constituyen a partir de la estetización de las categorías tropológicas (Genette, 1982), antes pertenecientes al dominio de la *léxis* o de la *elocutio*, y en la Modernidad temprana unilateralmente enmarcadas dentro del problema de las figuras y sus taxonomías tropológicas. Este proceso surge al mismo tiempo en el que la estética intenta forjarse como disciplina filosófica autónoma, en un horizonte de disputas y reorganizaciones epistémicas en el campo de la filosofía y en el de las ciencias, principalmente dentro de la tradición del idealismo alemán. La apropiación de la retórica por parte de la estética “coincide, en líneas muy generales, con el paso de la ideología de los clásicos a la de los románticos” (Todorov, 1991, p. 169), momento en el cual la estética se conduce más allá de sus cimientos idealistas y se instruye en tanto filosofía del arte.

Más acá de las taxonomías gnoseológicas y lógico-metafísicas idealistas, a propósito de los intersticios retóricos de las imágenes de pensamiento, Adorno establece observaciones en las cuales de modo indirecto es posible reconocer la crítica de la terminología hipostasiada de la lengua de la tradición y su intento fallido de codificación, profesada por la lectura y la escritura en Benjamin. En su recensión de la nueva edición de *Calle de dirección única*, en 1955, entre otras indicaciones destaca cómo en los textos tardíos de Benjamin se sustituye el

significante *Denkbilder* por el de *Idee*. Esta operación lingüística no carece de consecuencias en la historia de la filosofía.

El significante *Idee* se encuentra “desgastado por el uso” (Adorno, 1995, p. 28) de las tradiciones filosóficas. En contraste con los actos de invención de categorías de sus ensayos tardíos, en escritos de su crítica de arte temprana Benjamin conserva significantes empleados por la tradición idealista, marcando el vórtice de significación vacío que despierta la equivocidad de la lectura y permite desplazarlos más allá de las significaciones solidificadas por la tradición. Esto ocurre con el término *Idee*, emplazado dentro de un análisis de tipo retórico, en el que la palabra, en su valor incondicionado, aparece concebida en tanto *idea* o configuración semiótico-objetual de elementos cósmicos mediados por conceptos (Benjamin, 2012, p. 67-68). En estas configuraciones retórico-eidéticas, las imágenes socavan el ideal estético de la escópica analógico-proporcional heredada de la tropología clasicista (Aristóteles, 2006, 1457b6-30; 2007, 1505a-1405b20 y 1406b20-1407a19) y devienen resto simbólico o escritura.

Bajo la forma de lo intersticial, las imágenes de pensamiento producen una interrupción en el interior del discurso de la crítica: renuevan la forma del texto filosófico, “trasladando de lo óptico a lo lingüístico su completitud enmarcada”, afirma Lindner (2014, p. 66). El oxímoron que atraviesa la observación de Lindner resulta altamente significativo, habla de una completitud inscripta, parcial, que fragmenta y hace caer cualquier ideal de completitud en el cual se pretenda totalizar la semiosis quebrada del texto. Una completitud enmarcada expone de modo irreversible su imborrable incompletitud, potencia el valor equívoco de las ambigüedades y cita las lagunas o vacíos irreductibles del espacio retórico del texto y de la escritura de sus imágenes: su condición de una terceridad no toda, en la que se disgregan los binarismos heredados del discurso filosófico y sus taxonomías epistémicas. Al respecto, Sigrid Weigel (1999) señala lo siguiente:

Benjamin no trata discursivamente las oposiciones tradicionales de la episteme establecidas (como aquellas de la forma y el contenido, pero tampoco de la teoría y de la praxis, de la política y del arte, del contexto y el texto, del individuo y de la colectividad, etcétera), sino que en sus imágenes de pensamiento las oposiciones se ven anuladas —no superadas [*aufgehoben*], sino literalmente anuladas—, en tanto alcanzan su configuración en este tercer elemento, la imagen (p. 12-13).

En cuanto restos discursivos fundados en su carácter de incompletitud, las oposiciones tradicionales de la episteme irrumpen anudadas en imágenes o marcas de escritura. Estos restos

discursivos pueden indicarse como texturas diferenciables pero nunca aislables u ordenables sobre la base de criterios epistémico-disciplinares, a través de formas de pensamiento asépticas y objetos de estudio unilateralmente perfilados.

Consideraciones finales

En la filosofía de Benjamin, el arte retórico retorna en la crítica que él emprende contra la pretensión de totalización que las disciplinas filosóficas buscan establecer en la elaboración de categorías que construyen una interpretación sistemática de su objeto. Este tipo de interpretación, centrada bajo un fundamento de determinación desentendido de las tensiones equívocas que el texto ensaya en el dominio de la escritura, borra los intersticios retóricos que socavan el ideal teórico del *continuum* epistémico de las taxonomías disciplinares. Tanto el texto filosófico o de la crítica como el arte, lo político, la historia, y demás dominios discursivos, pensados desde la instancia retórica de la lectura, resultan elaborados en la escritura de Benjamin mediante un desplazamiento de los lugares asépticos que se prefigura a partir de las taxonomías epistémicas inherentes a las disciplinas filosóficas.

Sin efectuar una teoría desafectada de la cosa artística, la lectura en tanto arte retórico marca la imposibilidad de reducir cada objeto a un tópico conceptual o una objetividad semiótica aséptica. Esta apuesta salva la *praxis* discursiva de la lectura de su uso instrumental que la ubica en condición de mero metalenguaje que formaliza, en el sentido de una crítica de arte lógico-explicativa, la dimensión irreductible de las formas artísticas, al mismo tiempo en que restringe el dominio indomesticable de la escritura a una función teórica, solidaria con el ideal epistémico totalizador del discurso filosófico sistemático. Por el contrario, en los textos de Benjamin, tanto la lectura como la escritura de la crítica ponen sobre relieve el carácter equívoco de cada objeto. Esto imposibilita identificar la *praxis* escrituraria de la crítica con su versión moderna tradicional, ordenada bajo la antítesis del arte de la lectura: la *intentio* totalizadora de una perspectiva filosófica sin resto.

Referencias

- ADORNO, Th. *Actualidad de la filosofía*. Barcelona: Paidós, 1991.
ADORNO, Th. *Sobre Walter Benjamin*. España: Cátedra, 1995.

- ALCALDE, R. Tres clases de retórica. *Conjetural*, Buenos Aires, v. 27, p. 81-97, 1993.
- ARENDT, H. Walter Benjamin: 1892-1940. In: *Hombres en tiempo de oscuridad*. Barcelona: Gedisa, 1991, p. 139-192.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Buenos Aires: Colihue, 2006.
- BARTHES, R. *La antigua retórica. Ayudamemoria. Comunicaciones. Investigaciones retóricas II*. Buenos Aires: Ediciones Buenos Aires, 1982.
- BARTHES, R. *El placer del texto. Lección inaugural*. México D. F.: Siglo XXI Editores, 2004.
- BENJAMIN, W. *Briefe*. Herausgegeben von ADORNO, Th.; SCHOLEM, G. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978.
- BENJAMIN, W. *Dirección única*. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1987.
- BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften*. Herausgegeben von TIEDEMANN, R. und SCHWEPPENHÄUSER, H. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991.
- BENJAMIN, W. Sobre el concepto de historia. In: *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. Santiago de Chile: Universidad ARCIS y LOM Ediciones, 1996, p. 47-82.
- BENJAMIN, W. ‘Las afinidades electivas’ de Goethe. In: *Obras I/1*. Madrid: ABADA, 2007, p. 124-216.
- BENJAMIN, W. El París del Segundo Imperio en Baudelaire. In: *Obras I/2*. Madrid: ABADA, 2008a, p. 89-203.
- BENJAMIN, W. Sobre algunos motivos en Baudelaire. In: *Obras I/2*. Madrid: ABADA, 2008b, p. 205-259.
- BENJAMIN, W. ¿Qué es el teatro épico? In: *Obras II/2*. Madrid: ABADA, 2009, p. 123- 144.
- BENJAMIN, W. El surrealismo, la última instantánea de la inteligencia europea. In: *Obras II/1*. Madrid: ABADA, 2010a, p. 301-317.
- BENJAMIN, W. Karl Kraus. In: *Obras II/1*. Madrid: ABADA, 2010b, p. 341-376.
- BENJAMIN, W. Calle de dirección única. In: *Obras IV/1*. Madrid: ABADA, 2010c, p. 23-89.
- BENJAMIN, W. Imágenes que piensan. In: *Obras IV/1*. Madrid: ABADA, 2010d, p. 249-389.
- BENJAMIN, W. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2011.
- BENJAMIN, W. *Origen del Trauerspiel alemán*. Buenos Aires: Gorla, 2012.
- BENJAMIN, W.; ADORNO, G. *Correspondencia 1930-1940*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2001.
- BUCK-MORSS, S. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: Visor, 1995.
- BÜRGER, P. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1997.

- DIDI-HUBERMAN, G. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, I*. Madrid: Machado Libros, 2008.
- EILAND, H.; JENNINGS, M. W. *Walter Benjamin: a critical life*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2014.
- GARCÍA, L. I. Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, Madrid, v. 2, p. 158-185, 2010.
- GENETTE, G. Figuras. In: *Figuras. Retórica y estructuralismo*. Córdoba: Ediciones Nagelkop, 1970, p. 229-246.
- GENETTE, G. La retórica restringida. In: AA. VV., *Comunicaciones. Investigaciones retóricas II*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982, p. 203-222.
- HEGEL, G. W. F. *Fenomenología del espíritu*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- HILLACH, A. Imagen dialéctica. In: OPITZ, M.; WIZISLA, E. (Comps.). *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las cuarenta, p. 443-708, 2024.
- HUYSEN, A. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- IBARLUCÍA, R. Benjamin y el surrealismo. In: MASSUH, G.; FEHRMANN, S. (Eds.). *Sobre Walter Benjamin. Vanguardia, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza, 1993. p. 51-58.
- IBARLUCÍA, R. Iluminación profana y materialismo antropológico en Walter Benjamin. In: COHEN, E. (Ed.). *Walter Benjamin. Resistencias minúsculas*. Ediciones Godot, 2015, p. 33-72.
- JAMESON, F. *Brecht y el método*. Buenos aires: Manantial, 2013.
- LINDNER, B. Alegoría. In: OPITZ, M.; WIZISLA, E. (Comps.). *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2014, p. 17-82.
- MENNINGHAUS, W. *Saber de los umbrales. Walter Benjamin y el pasaje del mito*. Buenos Aires: Biblos, 2013.
- MOSÈS, S. *El ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Barcelona: Cátedra, 1997.
- NAISHTAT, F. Masa, aura y materialismo onírico. Del "colectivo de ensueño" [Traumkollektiv] a la "irrupción de la conciencia despierta" [Einfall des erwachten Bewußtseins] en el marco del materialismo antropológico de Walter Benjamin. *Anthropology & Materialism. A Journal of Social Research*, París, v. 10, p. 1-20, 2022.
- RICHTER, G. *Thought-Images. Frankfurt School Writers' Reflections from Damaged Life*. Stanford: University Press, 2007.

- RITVO, J. B. Las metáforas de Benjamin. *Las ranas*, Buenos Aires, v. 8, p. 15-24, 2013.
- ROSA, Nicolás. *El arte del olvido*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004.
- SAZBÓN, J. Historia y paradigmas en Marx y Benjamin. In: MASSUH, G.; FEHRMANN, S. (Eds.). *Sobre Walter Benjamin. Vanguardia, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza, 1993, p. 92-104.
- SCHOLEM, G. *Walter Benjamin. Historia de una amistad*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.
- TIEDEMANN, R. Introducción del editor. In: BENJAMIN, W. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, p. 9-33, 2011.
- TODOROV, T. *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.
- WEIGEL, S. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura*. Buenos Aires: Paidós, 1999.

Recebido em: 20/03/2025

Aceito em: 30/04/2026