

DE LA IMAGEN ONÍRICA A LA IMAGEN DIALÉCTICA. SOBRE EL OBJETO DE LA HISTORIOGRAFÍA MATERIALISTA EN WALTER BENJAMIN

*From the Dream Image to the Dialectical Image.
On the Object of Materialist Historiography in Walter Benjamin*

PALOMA MARTÍNEZ MATÍAS*

palomamartinezm@filos.ucm.es

Fecha de recepción: 14/06/2024

Fecha de aceptación: 05/11/2024

RESUMEN

Este ensayo propone una interpretación de la noción de imagen dialéctica que busca articular coherentemente el uso que Benjamin hace de ella en el trabajo de los pasajes y en los Paralipomena de “Sobre el concepto de historia”. Para ello, se parte del concepto de fantasmagoría, definido en su investigación sobre el París decimonónico como la imagen que la sociedad moderna proyecta sobre sí misma y que converge en su naturaleza alienante con el ámbito de lo onírico. Bajo este prisma, se analiza la conexión que Benjamin traza entre la imagen onírica y la imagen dialéctica con el objetivo de defender que ésta última remite a la forma de conocimiento que resulta de la dilucidación dialéctica de la apariencia ambigua que presentan los fenómenos de la sociedad capitalista. Esta interpretación explica la identificación planteada en el trabajo de los pasajes entre la imagen dialéctica y el objeto construido por la historiografía materialista, así como la equivalencia de ambas instancias con el concepto de mónada, que reemplaza en “Sobre el concepto de historia” al de imagen dialéctica sin alterar su sentido.

Palabras clave: fantasmagoría, alienación, utopía, historia, revolución.

ABSTRACT

This essay offers an interpretation of the concept of the dialectical image, aiming to cohesively explain Benjamin’s use of it in both The Arcades Project

* Universidad Complutense de Madrid.

and the *Paralipomena* to “On the Concept of History”. The starting point is the concept of phantasmagoria, which Benjamin defines in his study of nineteenth-century Paris as the image that modern society projects onto itself, intertwining its alienating nature with the realm of the dreamlike. Through this lens, the essay explores the link Benjamin draws between the dream image and the dialectical image, arguing that the latter signifies the form of knowledge emerging from the dialectical clarification of the ambiguous appearance characteristic of capitalist society’s phenomena. This interpretation elucidates the identification raised in *The Arcades Project* between the dialectical image and the object constructed by materialist historiography, as well as the equivalence of both instances with the notion of monad, which in “On the Concept of History” replaces the dialectical image without altering its meaning.

Key words: phantasmagoria, alienation, utopia, history, revolution.

1 INTRODUCCIÓN: IMAGEN DIALÉCTICA E IMAGEN EN WALTER BENJAMIN

Entre las múltiples controversias que ha suscitado la interpretación de la obra de Walter Benjamin, atravesada por una heterogeneidad de temáticas e inquietudes que se resisten a todo intento de articulación unitaria, ocupa un lugar destacado la que gira en torno al sentido que en ella adquiere la noción de “imagen dialéctica (*dialektisches Bild*)”. Que la pregunta por el significado de esta fórmula haya animado con intensidad la discusión hermenéutica sobre el legado de Benjamin no deja de llamar la atención ante el hecho de que sus apariciones literales se circunscriben a tres únicos enclaves, publicados décadas después de su muerte y en los que figuran en contadas ocasiones: la colección de anotaciones que, aglutinadas bajo el rótulo de “Parque central (*Zentralpark*)”, acompañan entre 1938 y 1939 a la reflexión de Benjamin sobre la poesía de Baudelaire; la investigación inacabada sobre los pasajes de París en la que trabaja desde 1927 –con una larga interrupción entre 1930 y 1934– hasta el final de sus días, hoy conocida como *La obra de los pasajes* (*Das Passagen-Werk*); y, por último, las notas catalogadas por sus editores como materiales preparatorios o *Paralipomena* de la redacción, en 1940, de la serie de tesis que integran “Sobre el concepto de historia (*Über den Begriff der Geschichte*)”. Sin embargo, los numerosos estudios dedicados a dilucidar aquello a lo que remite la imagen dialéctica se justifican no sólo por las insuficientes aclaraciones que Ben-

jamin proporciona sobre su sentido en contraste con el papel esencial que le atribuye en su comprensión de la tarea del historiador materialista. También se fundan sobre la importancia que, en el conjunto de su obra y su posterior recepción, ostentan tanto este breve escrito de 1940 como el proyecto de los pasajes, de inquestionable rendimiento filosófico para el análisis del capitalismo y sus manifestaciones culturales pese a su carácter inconcluso y las dificultades exegéticas que de él se derivan.

Las interpretaciones propuestas sobre el significado de la imagen dialéctica suelen inscribirse en el marco de la relevancia concedida al asunto de la imagen en el pensamiento de Benjamin. Ya en el prólogo que preside su fallido escrito de habilitación sobre el *Trauerspiel* alemán el objeto de la indagación y exposición filosóficas se sitúa en la “idea” para incidir en que su estructura monadológica, que con la mediación del concepto ordena al modo de una constelación la diversidad diferencial de lo fenoménico, “contiene la imagen del mundo (*das Bild der Welt*)” (GS I-1: 228). Benjamin no especifica si en esta determinación de la idea la noción de imagen se hace valer en una acepción laxa del término como mero sinónimo de representación o si, por el contrario, con esta palabra apunta a la presencia en ella de un componente intuitivo, visual o gráfico. Pero la previa tipificación del *Trauerspiel* como una idea (GS I-1: 218) que, consecuentemente, encierra una imagen del mundo sugiere que esta imagen guardaría algún tipo de relación –no explicitada en el desarrollo de este ensayo– con el uso de la alegoría como técnica expresiva que Benjamin estima propia de las formas artísticas del Barroco: tanto en la emblemática como en las obras gráficas y literarias de esta época, la alegoría genera según su lectura una “verdadera erupción de imágenes” (GS I-1: 349) cuya naturaleza antinómica demanda de un tratamiento dialéctico. Esta problemática será parcialmente retomada en el trabajo de los pasajes a partir del empleo extemporáneo y aislado de la alegoría en la poesía de Baudelaire, en el que Benjamin advierte un recurso crítico para sacar a la luz la degradación que sufren las cosas en la sociedad capitalista con su conversión en mercancías.

La centralidad que se otorga al tema de la imagen en la trayectoria de Benjamin se ha apoyado especialmente en su texto de 1929 sobre el surrealismo. Asumiendo un enfoque marxiano, en él apela a la necesidad de que este movimiento de vanguardia descubra “en el espacio de la política el auténtico espacio de las imágenes” (GS II-1: 309). Benjamin establece con ello un vínculo entre la producción de imágenes del surrealismo –a las que dotará de la capacidad de provocar una “ilumina-

ción profana” (GS II-1: 297; 310)- y la praxis política revolucionaria por el cual, al reevaluar en 1934 la posición política de este movimiento, juzga que el surrealismo ha terminado por ubicar el espacio de imágenes inaugurado en sus obras en “la patria de la sociedad sin clases” (GS II-2: 798). A su vez, el postulado de esta centralidad se nutre de que, en algunos de sus escritos más influyentes, las consideraciones de Benjamin sobre las creaciones culturales que emergen con el nacimiento y evolución del capitalismo se focalizan sobre el terreno de la imagen: bien para registrar la proliferación de imágenes que, a partir del siglo XIX, promueve la actividad artística gracias a su paulatina incorporación de nuevos medios técnicos - primero en los panoramas y la fotografía, algo más tarde en el cine-, bien para analizar el impacto de esta profusión de imágenes en la conformación perceptiva del individuo moderno, examinado desde una óptica también política en el ensayo de 1935/36 “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*)”.

Más de allá de aquellos textos en los que Benjamin menciona o profundiza en problemas relativos a la función de la imagen en el conocimiento, el arte y la experiencia de los sujetos de la sociedad moderna, la tradición hermenéutica forjada en torno a su obra ha tendido a enraizar esta cuestión en la forma misma que cobra su proceder teórico: inspirándose en la valoración de Theodor Adorno, en 1955, del peculiar libro *Dirección única (Einbahnstraße)* como una colección de “imágenes que piensan (*Denkbilder*)” (2003: 680), este proceder se ha descrito como un “pensar en imágenes (*Bilddenken*)” (Weigel, 1996: VIII y ss.; 8 y ss.; Pensky, 2006: 179; Gourgouris, 2006: 207). Sobre el trasfondo de una reactivación del uso de la imagen entre teóricos y filósofos de su tiempo, el pensar en imágenes de Benjamin trascendería su frecuente utilización de metáforas, símiles y analogías -el tren que encarna el progreso y el freno de mano para su detención, la comparación de la teología con la tinta allí donde el pensamiento se equipara con el papel secante, o la figura del ángel de la historia, entre tantas otras- por constituir un rasgo singular de su reflexión y de su escritura que impediría entender los términos más específicos de su producción como simples conceptos (Hillach, 2014: 646-649). Pero conviene tener en cuenta que, con su temprana apreciación, Adorno traslada a *Dirección única* el título con el que Benjamin agrupa siete textos breves que publica en 1933 (GS IV: 428-433) por las afinidades que encuentra entre ellos y los que se engloban en aquel libro. En continuidad con esta traslación, a la prevalencia de la idea de que en su obra opera un pensar en imágenes ha contribuido asimismo el

que los editores de sus obras completas, también por su supuesta similitud con los que forman parte de *Dirección única*, decidieran en 1972 reunir con este rótulo un conjunto mucho más amplio de textos fragmentarios y ensayos, de extensión notablemente variable, escritos entre 1925 y 1934 (GS IV: 305-438)¹.

Del editor del volumen de las obras completas de Benjamin que recoge el proyecto de los pasajes proviene la interpretación del sentido de la imagen dialéctica que parece haber encauzado los posteriores estudios sobre ella. Además de refrendar la tesis -de nuevo sustentada sobre una observación de Adorno- de que la filosofía de Benjamin se despliega por medio de imágenes (Tiedemann, 1991: 35; 2016: 33 y s.), en el texto introductorio a este volumen defiende que la imagen dialéctica y la dialéctica en reposo que se le asocia “configuran sin discusión las categorías centrales de *La obra de los pasajes*”. Pero en la medida en que “su significado permaneció difuso, sin alcanzar consistencia terminológica”, sostiene que, en lo concerniente a estas nociones, en el legado de Benjamin “se distinguen al menos dos significados, relativamente aislados entre sí y que en todo caso no se pueden concertar sin fisuras” (Tiedemann, 1991: 34; 2016: 32). El primero de ellos se localiza en el resumen de 1935, que sintetiza los resultados de las investigaciones que, hasta esa fecha, Benjamin emprende para el trabajo de los pasajes y en el que las imágenes dialécticas se asignarían al inconsciente colectivo en su equivalencia con las imágenes oníricas o desiderativas. La crítica de Adorno a esta visión de la imagen dialéctica habría motivado -siempre según este ensayo introductorio- el abandono de Benjamin de la misma, patente en las alteraciones del resumen de 1939 frente a ese primer resumen. El segundo significado correspondería a las tesis de “Sobre el concepto de historia” y los materiales preparatorios para su redacción, en los que tanto la imagen dialéctica como la dialéctica en reposo refieren al método de aprehensión de sus objetos del materialista histórico (Tiedemann, 1991: 35 y s.; 2016: 33 y s.). Conforme a este esquema exegético, se ha comentado que en este texto de 1940 y sus *Paralipomena* se lleva a cabo una “redefinición” de la noción de

¹ En concreto, los siete textos breves que llevan el título “Imágenes que piensan (*Denkbilder*)” fueron publicados el 15 noviembre de 1933 en el *Frankfurter Zeitung* bajo el pseudónimo de Detlef Holz. Como explica el editor del cuarto volumen de las obras completas de Benjamin (GS IV: 883), el trasvase de este nombre al variado conjunto de textos que figuran en él con este rótulo se basa en la edición de ensayos de Benjamin que sale a la luz en 1955 con el título *Escritos (Schriften)*, a cargo de Theodor y Gretel Adorno, en la que tales textos aparecen reunidos en la sección “Piezas de lectura (*Lesestücke*)”.

imagen dialéctica que se seguiría de su inserción en una perspectiva mesiánica (Hillich, 2014: 694 y s.)².

Entre los argumentos que ponen en entredicho esta interpretación, tal vez el principal resida en la evidente convergencia entre las anotaciones sobre la imagen dialéctica que Benjamin incluye en el legajo N del proyecto de los pasajes, así como entre el total de notas que se congregan en dicho proyecto, y las que concurren en los materiales preparatorios del escrito de 1940 en unidad con las tesis que lo componen. Pues al igual que en estos materiales, en ese legajo N el concepto de imagen dialéctica se presenta como un principio metodológico para el conocimiento de la historia de posible aplicación a cualquier objeto al que se ciña la investigación materialista y que –como refleja su título, “Teoría del conocimiento, teoría del progreso” (GS V: 570)– serviría a la empresa destructiva de liquidar la creencia en el progreso. Por otra parte, que esta concepción de cariz metodológico de la imagen dialéctica se tematice tanto en *La obra de los pasajes* como en los *Paralipomena* de “Sobre el concepto de historia” únicamente se explica en virtud de su previsible validez para la consecución de los objetivos que orientan estos dos trabajos y con independencia de las indudables diferencias existentes entre ellos: así, si en el proyecto de los pasajes se acomete una lectura dialéctico-materialista del siglo XIX que Benjamin dirige hacia la sociedad parisina como sociedad en la que, de manera palmaria, se visibilizan las características e incipientes contradicciones del capitalismo tras la revolución industrial, en “Sobre el concepto de historia” se adopta un enfoque más amplio en el que el acento recae sobre la delimitación de una captación de la historia susceptible de propiciar la puesta en marcha de un proyecto revolucionario.

En el contexto de esta problemática, varios aspectos del trabajo de los pasajes invitan a rechazar que Benjamin renuncie a la comprensión de la imagen dialéctica que se destila del resumen de 1935 y la sustituya por otra distinta en los años subsiguientes. En primer lugar, la conexión que en él se traza entre la imagen dialéctica y la imagen onírica no sólo se reitera en el legajo N (GS V: 55; 580), en consonancia con la diseminación del concepto de lo onírico y otras nociones pertene-

² Una versión distinta de la coexistencia en la obra de Benjamin de dos concepciones de la imagen dialéctica difícilmente conciliables la ofrece Pensky (2006: 179): a su juicio, en el proyecto de los pasajes la imagen dialéctica opera como “un método radicalmente nuevo para el proceder de un nuevo modo de historiografía crítica materialista”, mientras que en “Sobre el concepto de historia” prima su visión “como parte de la descripción de una comprensión del *tiempo* y de la experiencia histórica radicalmente alternativa” a la de la historiografía tradicional.

cientes al campo semántico del sueño por diferentes legajos de este proyecto: también en los *Paralipomena* de “Sobre el concepto de historia” se intercala una anotación que alude a la conciencia onírica con un significado parejo al que se le adjudica en *La obra de los pasajes* (GS I-3: 1236). En segundo lugar, entre las hojas manuscritas que su editor encuadra en la época de redacción del resumen de 1935, en la numerada como 24, que se presume algo más tardía, y en la número 25, posterior a diciembre de 1938, se trae a colación el concepto de imagen dialéctica en términos que en absoluto refutan el sentido que posee en ese primer resumen (GS V: 1250 y s.) y en relación con cuestiones –como “el ahora de la cognoscibilidad”, la noción de progreso o la fijación del objeto histórico– sobre las que se reflexiona en los materiales de “Sobre el concepto de historia” (GS I-3: 1237; 1231 y ss.; 1242). Por último, en el texto “Parque central”, como se ha dicho datado entre 1938 y 1939, conviven notas en las que el concepto de imagen dialéctica se utiliza con un significado acorde con el predominante en tales materiales (GS I-2a: 682) y otras en las que éste confluye con el que rige en el resumen de 1935 y las anotaciones del legajo N (GS I-2a: 657; 677).

Sobre esta base, el propósito de este trabajo radica en ensayar una interpretación de la noción de imagen dialéctica que muestre que, en los escasos textos en los que acude a ella, Benjamin la emplea en un sentido que alberga matices diversos pero que deviene en lo esencial unitario. Con este fin se escogerá como punto de arranque el concepto de fantasmagoría: por un lado, porque su función nuclear en el resumen de 1939 lo torna imprescindible para esclarecer si en él se acredita un cambio de perspectiva frente al de 1935 que afecte al contenido semántico de la noción de imagen dialéctica; por otro, por su identificación en el proyecto de los pasajes con cierta “imagen” que Benjamin ancla a la sociedad moderna a partir del carácter fetichista de la mercancía. Por medio de su análisis se pondrá de relieve que el concepto de fantasmagoría da razón de la presencia en las conciencias de los sujetos de la sociedad moderna de imágenes oníricas que, al tiempo que opacan las dinámicas de dominación que imperan en el régimen de producción capitalista, nublan su visión de la historia. Ante esta situación, Benjamin cifra la tarea del historiador materialista en un ejercicio de disolución de tales imágenes que habrá de despertar a sus coetáneos del sueño en el que se mantienen sumidos al brindarles una adecuada intelección de su realidad histórica y productiva. Por eso, la indagación acerca de la imbricación que Benjamin plantea entre las imágenes oníricas y la imagen dialéctica, así como el estudio del proceso de formación de esta última,

ofrecerá la clave para comprender por qué tanto el legajo N del trabajo de los pasajes como los materiales preparatorios de “Sobre el concepto de historia” emplazan en ella la instancia metodológica para un acercamiento al pasado que, rompiendo con las desfiguraciones del historicismo, incite a la transformación del presente. Pero antes de dar paso al recorrido que aquí comienza, se ha de puntualizar que si bien del cometido de este ensayo se excluye el examen de la cuestión de la imagen como tal en el pensamiento y obra de Benjamin, la exploración del problema que aborda no podrá prescindir de una cierta toma de postura acerca del papel que dicha cuestión juega en él.

2 IDEOLOGÍA, FANTASMAGORÍA E IMAGEN

La condición que expresa el concepto de fantasmagoría se predica en el resumen de 1935 de fenómenos dispares de la sociedad parisina del siglo XIX –como el marco que instauran las exposiciones universales con su enaltecimiento de la mercancía o el amueblado y decoración del interior de las viviendas burguesas (V: 50; 52)– sobre los que se abunda en los materiales del proyecto de los pasajes junto a otras facetas del París decimonónico a las que también se dispensa un carácter fantasmagórico. Pero en la carta con la que lo envía a Adorno y a la que éste responde con una evaluación sumamente crítica del texto (GS V: 1127-1136), Benjamin le comunica que de él ha omitido deliberadamente, por no creerla apropiada para un resumen, “la determinación de las ‘fantasmagorías’” (GS V: 1119). Cuatro años más tarde, Benjamin declara en otra carta a Gretel Adorno que, en el nuevo resumen solicitado por Max Horkheimer, se ha “esforzado por poner en su centro una de las concepciones fundamentales de los ‘Pasajes’, a saber, la cultura de la sociedad productora de mercancías como fantasmagoría” (GS V: 1172). O, en otras palabras, el carácter fantasmagórico que Benjamin acusa en la cultura engendrada por la sociedad moderna o capitalista en tanto que sociedad vertebrada por la producción de mercancías. Y, en efecto, a diferencia del de 1935, en el resumen de 1939 se añaden una introducción y una conclusión en las que la noción de fantasmagoría ostenta un particular protagonismo.

En la introducción Benjamin anuncia que su investigación se encamina a exponer cómo a raíz de la visión de la historia cultural que se gesta en la sociedad decimonónica “las formas de vida nuevas y las nuevas creaciones de base económica y técnica que le debemos al siglo pasado entran en el universo de una fantasmago-

ría” (GS V: 60). Esto significa, precisa Benjamin, que tanto esas formas de vivir como las innovaciones técnicas y culturales que afloran en este período del capitalismo “se manifiestan como fantasmagorías” (GS V: 60). Desde esta premisa, Benjamin informa a Horkheimer de que los capítulos que suceden a la introducción, y que en buena medida reproducen los del resumen de 1935, marcan “la secuencia de etapas de las fantasmagorías” (GS V: 1171). De este modo da a entender que todos aquellos fenómenos que se analizan en ellos –la arquitectura de los pasajes parisinos, las experiencias del *flâneur* o la remodelación de la ciudad bajo los dictados de Haussmann– se inscriben de una manera u otra en el universo fantasmagórico que envuelve a la sociedad capitalista. Esta secuencia conduce a “la gran fantasmagoría de Blanqui sobre el universo” (GS V: 1171) de la que se ocupa la conclusión, en la que Benjamin esboza una interpretación del libro que éste redacta en la prisión de Fort Taureau, *L'éternité par les astres*, según la cual la concepción del progreso que en él se dibuja lo descubre “como la fantasmagoría de la historia misma” (GS V: 76).

Pero a pesar de la posición preeminente del concepto de fantasmagoría en el resumen de 1939 y de su recurrente aparición en los materiales del trabajo de los pasajes, Benjamin no se detiene a explicitar su sentido más que en una anotación que cierra el legajo X, consagrado a la obra de Marx, que dice:

“La propiedad que posee la mercancía como su carácter de fetiche se adhiere a la propia sociedad productora de mercancías, no ciertamente como ella es en sí, pero sí tal y como en todo caso se imagina (*sich vorstellt*) y cree entenderse a sí misma cuando se abstrae del hecho de que, precisamente, produce mercancías. La imagen (*Bild*) que de esta manera produce de sí misma y que tiende a rotular como su cultura se corresponde con el concepto de fantasmagoría” (GS V: 822).

En esta nota Benjamin remite el significado del término fantasmagoría a la imagen que la sociedad capitalista construye sobre sí misma por causa del influjo, adherencia o afectación que sobre ella ejerce el carácter fetichista de las mercancías que fabrica y que la induce a eludir su rasgo más distintivo: que todo lo producido en ella se produce en calidad de mercancía. Si el fetichismo que Marx le atribuye en *El capital* consiste en que la mercancía suscita la apariencia de que su valor se asienta sobre sus cualidades físicas y materiales, ocultando así que dicho valor brota del tiempo de trabajo abstracto cristalizado en ella (MEW 23: 85 y ss.), Benjamin señala que esa misma ocultación, para Marx necesaria por ser inherente a la forma mercancía, determina la imagen que la sociedad moderna proyecta en torno a sí,

originando en ella una autocomprensión que la encubre en su propia naturaleza. De esta acotación cabe deducir que el concepto de fantasmagoría se fundamenta en la noción de ideología que se segrega de *El capital* y cumple en el trabajo de los pasajes una función análoga. Pues la ideología vendría a nombrar en esta obra de Marx el entramado de ideas y representaciones que la sociedad capitalista maneja sobre sí misma a consecuencia del fetichismo de la mercancía y que comporta una visión deformante tanto de su sistema productivo como de las relaciones de explotación y sometimiento que éste involucra³.

Que Benjamin detecte un carácter fantasmagórico en la idea del progreso, del eterno retorno o en la historia cultural como disciplina iniciada en el siglo XIX (GS V: 76; 174; 55) ratifica la tesis de que su acuñación filosófica del concepto de fantasmagoría, al abarcar la esfera de las ideas y los saberes teóricos que se imponen en la sociedad moderna, se alinea con la noción marxiana de ideología. Además, la participación de ideas abstractas en las fantasmagorías de esta sociedad desmiente cualquier intelección de la imagen con la que se define este término en una acepción literal de la palabra imagen, es decir, como representación netamente visual de la índole, por ejemplo, del recuerdo de un cuadro o una fotografía. Sin embargo, la diversidad de fenómenos y dimensiones del París decimonónico a los que Benjamin concede la condición de fantasmagorías indica que su uso de este concepto supone una ampliación de la noción de ideología que expande su ámbito de denotación a aspectos que, sobrepasando el plano de las ideas, constituyen en su entrelazamiento con ellas instancias ineludibles en el surgimiento de la imagen distorsionada con la que la sociedad capitalista se retrata a sí misma. A esta ampliación se apunta ya en la introducción del resumen de 1939, en el que se afirma que el ingreso de las manifestaciones culturales del siglo XIX en un universo fantasmagórico se traduce en que éstas se ven “iluminadas”, en el sentido de idealizadas, mitificadas o embellecidas –según el verbo *verklären* de la versión alemana de la introducción–, no sólo de manera teórica o ideológica, sino también de forma

³ La justificación de la continuidad que aquí se establece entre la noción marxiana de ideología y el concepto de fantasmagoría por su común enraizamiento en el carácter fetichista de la mercancía se ha aportado en Martínez Matías, 2021: 111-116. Una de las razones que la avala se encuentra en una nota del legajo X, en la que Benjamin cita un pasaje del texto de Karl Korsch *Karl Marx* en el que, con el objetivo de sostener que la ideología de la sociedad capitalista emerge del fetichismo de la mercancía, Korsch escribe: “Ideales de la sociedad burguesa como el individuo que se determina a sí mismo, la libertad e igualdad de todos los ciudadanos en el ejercicio de sus derechos políticos y la igualdad ante la ley, aparecen ahora solamente como las *representaciones correlativas al fetichismo de la mercancía*, derivadas del intercambio de mercancías” (1975: 152, subrayado del autor; GS V: 814).

sensible en la inmediatez de su presencia (GS V: 60 y 1256). Esta afirmación revela que, aun cuando aquello que Benjamin llama la imagen de la sociedad moderna no coincide, por la vertiente intelectual o ideal del concepto de fantasmagoría, con una imagen en el sentido estricto del término, su elección de este vocablo no resulta tampoco trivial. Por el contrario, esta elección obedece al componente sensible y en parte visual que, entretejido con esa dimensión ideal, anida en la condición de lo fantasmagórico.

Ese componente sensible proviene, de entrada, de que en la formación de la imagen de sí de la sociedad moderna intervienen para Benjamin estructuras y objetos materiales, nacidos de las innovaciones técnicas impulsadas por el régimen de producción capitalista, que a la vez que encarnan las ideas vigentes en ella, favorecen su calado social y la irrupción de ideas y representaciones afines. Si entre los más emblemáticos del París decimonónico se cuentan los pasajes, los pabellones de las exposiciones universales o la estratégica disposición de las calles que implica el diseño urbanístico de Haussmann (GS V: 60 y s.; 74), a estas estructuras se suman nuevos productos artísticos y culturales, como los panoramas, dioramas y otras variantes de estos espectáculos visuales que anteceden a la invención del cine y, poco después, la fotografía (GS V: 48 y s.; 655 y ss.). Pero el que estas estructuras y objetos, en su pura fisicidad material, se conviertan en vehículos tanto de creación como de transmisión de la autoaprehensión de la sociedad capitalista se debe a la alteración que provocan en la existencia de los individuos que cotidianamente los transitan y contemplan en sus desplazamientos o en su tiempo de ocio, cuyas experiencias vitales y perceptivas Benjamin engloba igualmente bajo el concepto de fantasmagoría. Así lo evidencia el que el proyecto de los pasajes atienda a las fantasmagorías del tiempo y el espacio, relativas a experiencias temporales y espaciales que se ilustran, respectivamente, a través de las figuras del jugador y el *flâneur* (GS V: 57). O a las denominadas fantasmagorías del mercado (GS V: 60), que Benjamin liga a las vivencias del *flâneur* en su deambular frente a las mercancías de lujo que se exhiben en los pasajes o cuando circula entre la multitud siempre cambiante de viandantes. Por tanto, el universo de fantasmagorías en el que habitan los sujetos de la sociedad moderna se configura a partir del ensamblaje de ideas, objetos materiales y experiencias que, en su recíproca interacción y refuerzo mutuo, integran la imagen en la que esta sociedad quiere verse plasmada.

En indisoluble conjunción con estos elementos, en el trabajo de los pasajes se observa un solapamiento entre la noción de fantasmagoría y el plano de lo onírico,

concebido éste en dos sentidos distintos pero estrechamente engarzados que Benjamin parece haber tomado de las invocaciones al sueño en una conocida carta de Marx a Arnold Ruge de 1843, citadas en dos momentos del legajo N. En el primero de ellos, Benjamin transcribe, a modo de epígrafe o lema de este legajo (GS V: 570), una frase de esta carta en la que, al hilo de una reflexión sobre la necesidad de la crítica, Marx sentencia: “La reforma de la conciencia *únicamente* estriba en despertar al mundo... del sueño sobre sí mismo” (MEW 1: 346). Si en esta cita la cuestión del sueño apela a la visión engañosa de sus contemporáneos sobre su presente socio-político, que Marx persigue erradicar por medio de la crítica, en diferentes anotaciones Benjamin se refiere al sueño, a lo onírico, o a las imágenes oníricas de la sociedad moderna con este mismo significado y de tal manera que estos términos se vinculan tácitamente con el concepto de fantasmagoría (GS V: 490; 491 y s.; 571; 678 y s.). Entre ellas destaca una nota del legajo K en la que Benjamin recuerda que, en la teoría marxiana, las ideologías de la superestructura reflejan de un modo “falso y deformado” las condiciones económicas que articulan dicha sociedad con el fin de reivindicar que entre ambas esferas se da una relación no puramente causal, sino también expresiva, por la que tales condiciones “cobran expresión en la superestructura” (GS V: 495). No obstante, para subrayar que se trata de una forma de expresión que las falsea y encubre, Benjamin comenta que estas condiciones materiales “encuentran su expresión en los sueños y en el despertar su interpretación” (GS V: 496). Con esta formulación Benjamin asimila el escenario del sueño, que mediante la desfiguración de los recuerdos perceptivos trasladada al durmiente a una realidad ilusoria y distinta de aquella en la que verdaderamente se halla, con el efecto deformante de la ideología sobre la estructura productiva que cimienta la existencia de los sujetos de la sociedad capitalista. Pero de la equivalencia de la noción de fantasmagoría con la imagen mistificadora de sí de esta sociedad, así como de lo argumentado acerca de su filiación con la concepción marxiana de la ideología, se deriva que la deformación ideológica que Benjamin equipara al sueño se corresponde con la que conlleva la constelación de sus fantasmagorías, que aliena a tales sujetos de su supeditación a una maquinaria económica volcada en la incesante fabricación de mercancías.

Otros puntos del trabajo de los pasajes corroboran esta interpretación que aúna el terreno de lo fantasmagórico y el de lo onírico. Si en el resumen de 1939 los pasajes se presentan como fantasmagorías (GS V: 60), en el legajo L se describen – de idéntico modo que los panoramas, los museos y otras estancias y edificaciones

del París del siglo XIX- como construcciones oníricas (GS V: 511). Algo semejante ocurre en lo que respecta a las ideas de progreso y eterno retorno, en las que se constata un carácter fantasmagórico al tiempo que se las perfila como formas oníricas del acontecer (GS V: 679). Por otra parte, si Benjamin caracteriza la modernidad como “el mundo dominado por sus fantasmagorías” (GS V: 77), en repetidas notas designa a los individuos de la sociedad moderna como el “colectivo onírico (*Traumkollektiv*)” (GS V: 493; 678 y s.; 1033), cuya “conciencia onírica (*Traumbewußtsein*)” pone en relación con la falsa conciencia que genera la superestructura ideológica (GS V: 1217) para enfatizar la comprensión desfiguradora de sí y de su base material que el orden de lo fantasmagórico acarrea en esta sociedad. La naturaleza onírica que Benjamin confiere a la autoimagen de la sociedad capitalista sería entonces intrínseca a las fantasmagorías que, por obra del fetichismo de la mercancía, acompañan a la emergencia y consolidación de esta formación social en cualquiera de sus etapas históricas. Pero Benjamin califica al siglo XIX de “tiempo onírico (*Zeit-traum*)” (GS V: 491) por la particularidad y especial patencia que el carácter deformante de esa autocomprensión adquiere en este periodo: a raíz de la revolución industrial de comienzos de siglo, cuyos avances técnicos incrementan exponencialmente la capacidad productiva de la sociedad decimonónica frente a la de siglos anteriores, sus individuos se imaginan instalados en un presente al que aguarda un futuro de creciente prosperidad que, de forma paulatina, se propagará a todas las capas de la población. Es por ello por lo que, en el resumen de 1939, Benjamin alude al embellecimiento o idealización que experimentan las creaciones culturales del París decimonónico con su entrada en el universo de lo fantasmagórico, así como al “brillo” y el “esplendor” con el que, a través de ellas y de la promoción de la historia cultural, “se rodea la sociedad productora de mercancías” (GS V: 61): tanto la naturaleza de estas creaciones como la concepción acumulativa de las riquezas y bienes culturales que propugna esta disciplina son el signo de la visión triunfalista de una sociedad que, orgullosa de sus logros técnicos, productivos y artísticos y penetrada por la fe en el progreso, cree estar en la senda de la superación definitiva de la miseria de tiempos pretéritos y fantasea con “una humanidad siempre mejor” (GS V: 432), correlativa a un porvenir inevitablemente más floreciente y dichoso que el presente vivido.

El poder enajenante de esta creencia emana de que opera como un medio de encubrimiento, pero también de huida y evasión, frente a una realidad económica y social en la que pronto se vislumbran las insoslayables contradicciones del siste-

ma capitalista. En el caso de las clases trabajadoras, la promesa de su eventual acceso, en un futuro ya próximo, al mundo de mercancías hacia el que pretenden atraerles las exposiciones universales (GS V: 50 y s.; 65) alimenta fantasías y esperanzas que, por un lado, enmascaran la explotación estructural que gobierna la dinámica productiva del capitalismo, siempre tendente a su intensificación y, por otro, fomentan su conformismo con un estado de precariedad que se presume por fin transitorio y abocado a su gradual desaparición. Pero este enmascaramiento que permea a las clases trabajadoras no conseguirá evitar que, con las primeras crisis económicas, se desaten los procesos revolucionarios que jalonan el discurrir del siglo XIX, obligando a las clases pudientes a adoptar una actitud defensiva y a redoblar sus esfuerzos por contener o llevar al fracaso cualquier conato de rebeldía (GS V: 58; 74 y s.; 457; 599; 852 y ss.). Al margen de ésta, Benjamin examina otra consecuencia del impacto de esas primeras crisis sobre la burguesía que se alía con la desfiguración del sueño. Al sentir amenazados su posición de poder y sus privilegios materiales por la combatividad del proletariado y los mecanismos de competencia, esta clase social se refugia en viviendas cuyos interiores amuebla y adorna oníricamente, es decir, con estilos y tejidos que avivan ensoñaciones y fantasías exóticas (GS V: 282-286): acunándose en ellas, la burguesía se sustrae de un entorno social que, con la evolución del capitalismo, ha empezado a resquebrajar sus sueños de grandeza tanto sobre sí misma como sobre los medios de producción de los que es propietaria (GS V: 298 y s.).

En esta dimensión semántica de lo onírico, que entraña una cierta faceta de proyección hacia lo venidero basada en las deformaciones del presente, se entrecruza un segundo significado de la noción de sueño que aparece en otro párrafo de la carta de Marx a Ruge, citado por Benjamin en el transcurso del legajo N (GS V: 583). Profundizando sobre el tema de la reforma de la conciencia, y tras puntualizar que ésta ha de proceder por medio de un análisis que la libere de su oscuridad acerca de sí misma, Marx concluye: “Se verá entonces que el mundo sueña desde hace mucho con algo de lo que sólo tiene que cobrar conciencia para poseerlo realmente” (MEW 1: 346). Es obvio que, en contraste con la primera invocación al sueño de esta carta, que concierne a la alienación y opacidad de las que serían víctimas los individuos de su tiempo, el término sueño se emplea en este punto como sinónimo de ensoñación o fantasía con la que la humanidad recrea en su imaginación lo que desea para sí en el presente o en el porvenir, aunque sin disponer de una imagen nítida del objeto de sus deseos o de aquello a lo que aspira. La carta

no concreta en qué se cifra lo soñado desde tiempo atrás por la humanidad. Pero su contenido permite interpretar que los sueños o deseos de la sociedad del siglo XIX gravitan sobre ideales –de justicia, libertad, igualdad–, no plenamente conscientes ni precisos en su representación, en cuya clarificación y toma de conciencia Marx sitúa la condición de posibilidad de su realización social por la orientación que han de proporcionar a las luchas políticas de su momento histórico.

De este sentido del sueño en su sinonimia con el deseo se hace cargo Benjamin al incluir en el campo de lo onírico una vertiente utópica que, al comienzo de la sección del resumen de 1935 dedicada a la utopía de Fourier, asocia a las “imágenes desiderativas (*Wunschbilder*)” (GS V: 46) de la sociedad decimonónica. A través de esas imágenes, conectadas explícitamente con el sueño en la acepción de las ensoñaciones con las que cada época “sueña” o imagina aquella que le sucederá, el colectivo onírico del siglo XIX buscaría “tanto superar como transfigurar la inmadurez del producto social y las carencias del orden social de producción” (GS V: 46 y s.). A propósito de una consideración de Marx según la cual los medios de la producción capitalista se desarrollan inicialmente apoyándose sobre los principios formales de los medios productivos tradicionales (GS V: 217), Benjamin agrega que en esas imágenes desiderativas lo nuevo se fusiona con lo antiguo. Pero la antigüedad no es aquí la del pasado más reciente, del que la sociedad decimonónica se distancia tachándolo de anticuado, sino la de un pasado remoto que Benjamin ubica en una hipotética prehistoria o protohistoria (*Urgeschichte*) en la que se habría instituido una sociedad sin clases. Si el texto remite, sorprendentemente, a las “experiencias” de esta sociedad sin clases, de su inexistencia histórica demostrable se infiere que tales experiencias se circunscriben a teorizaciones o relatos inventados en el curso de la historia sobre una eventual sociedad exenta de relaciones de servidumbre y dominio de unos individuos sobre otros. Sin embargo, lo relevante de esas experiencias narrativas, que Benjamin relega al inconsciente del colectivo para resaltar su presencia tácita y no elevada a conciencia en el imaginario social, radica en que, al entremezclarse con la novedad del capitalismo industrial y las esperanzas depositadas en él, propician en el siglo XIX el nacimiento de fantasías o imágenes utópicas que impregnan las fantasmagorías del colectivo. Además de dejar su impronta en multitud de estructuras y fenómenos de esta época, como la arquitectura o la moda, estas imágenes utópicas habrían actuado, desde el seno de la deformación alienante de su universo fantasmagórico y en parte corrompidas o degradadas por esa misma deformación, como una suerte de instancia crítica que

se materializa en la contraimagen que el pensamiento utópico decimonónico opone al *statu quo* reinante y a las convicciones sobre las que descansa su fe en el progreso (GS V: 47)⁴.

A pesar de que esta referencia a las imágenes desiderativas y a la sociedad sin clases es eliminada en el resumen de 1939, la problemática del sueño no desaparece por completo de él. En la reelaboración de la sección sobre Fourier efectuada en este segundo resumen, en la que se insiste en que los falansterios ideados por este utopista son ciudades organizadas en pasajes que subvierten sus anteriores fines mercantiles al transformarlos en viviendas⁵, Benjamin valora que esta “ciudad en pasajes”, en cuya planificación percibe un carácter fantasmagórico, “es un sueño que acariciará la mirada de los parisinos hasta bien entrada la segunda mitad del siglo” (GS V: 63 y s.). En esta frase la noción de sueño se usa con el mismo significado de deseo o ensoñación desiderativa que se verifica en el resumen de 1935. Por este motivo, el que de la “ciudad en pasajes” bosquejada por Fourier se predique esta peculiar condición onírica y se la determine como una fantasmagoría sugiere que las cuestiones del sueño y la utopía no pierden relevancia en el resumen de 1939 por el supuesto rechazo de Benjamin de su validez teórica, sino por quedar subsumidas bajo la extensión semántica del concepto de fantasmagoría. Es en el marco de esta convergencia entre la dimensión de lo onírico y la constelación de fantasmagorías de la sociedad capitalista donde debe encuadrarse la relación que Benjamin establece entre sus imágenes oníricas y la imagen dialéctica.

⁴ En lo relativo a esta condición dual de las imágenes utópicas o desiderativas que el colectivo social del XIX proyecta ante las innovaciones del capitalismo, condición que se traduce en que su componente crítico se entreteje con la desfiguración enajenante que comporta lo fantasmagórico, Buck-Morss (2001: 129-138) ha resaltado ante todo la significación política y el potencial revolucionario de tales imágenes. Pero también argumenta que, en el contexto de los enmascaramientos que provoca este sistema productivo y el control de las clases pudientes sobre los nuevos medios técnicos, tanto estas imágenes como los objetos y construcciones materiales en los que se encarnan se transforman en “deseos fetichizados”, dirigidos esencialmente al consumo e incapaces de movilizar políticamente al colectivo onírico.

⁵ Pese a la valoración positiva que, siguiendo a Marx, Benjamin expresa en diferentes momentos del trabajo de los pasajes sobre las propuestas utópicas de Fourier, en el resumen de 1935 no duda en calificar esta transformación de los pasajes en viviendas de “reaccionaria” (GS V: 47). Como ha señalado Mertins, en línea con la perspectiva de Buck-Morss expuesta en la nota precedente, esta calificación denota que las ideas utópicas del siglo XIX, plasmadas en obras como las de Fourier y Scheerbart o en las construcciones arquitectónicas, constituyen para Benjamin “manifestaciones deficientes del impulso utópico” (2016: 238). Pues la vertiente utópica de las fantasmagorías de esta época estaría sujeta a las mismas distorsiones y falseamientos que suscita el funcionamiento del régimen de producción capitalista en cualquier otra faceta del aparato representacional de la sociedad decimonónica.

3 IMAGEN ONÍRICA E IMAGEN DIALÉCTICA

Sobre el enlazarse de lo nuevo con lo antiguo que Benjamin acusa en el ingrediente utópico de las fantasmagorías de la sociedad decimonónica se vuelve a incidir en el capítulo del resumen de 1935 que se ocupa de la poesía de Baudelaire. Allí anota que si bien ésta se acoge a una perspectiva típicamente moderna al hacer objeto de sus poemas a la ciudad de París, en las imágenes que la dibujan se atisba un poso de sus orígenes más arcaicos y ocultos. En este capítulo, Benjamin justifica esta amalgama entre lo moderno y el pasado remoto alegando, en términos en los que resuena el inconsciente retrotraerse de la utopía al tiempo inmemorial de la sociedad sin clases, que “la modernidad cita siempre a la prehistoria (*Urgeschichte*)” (GS V: 55). Y tras añadir que Baudelaire despliega esta citación en su poesía poniendo de relieve la ambigüedad que encierran los productos y relaciones sociales de esta época prosigue:

“La ambigüedad (*Zweideutigkeit*) es la aparición figurativa (*bildliche Erscheinung*) de la dialéctica, la ley de la dialéctica en reposo (*Stillstand*). Este reposo es utopía y la imagen dialéctica, por tanto, imagen onírica (*Traumbild*). Semejante imagen presenta en última instancia la mercancía: un fetiche. Semejante imagen presentan los pasajes, que son tanto casa como calle. Semejante imagen presenta la prostituta, que es vendedora y mercancía en uno” (GS V: 55).

Entender el nexo que aquí se traza entre la imagen onírica y la imagen dialéctica exige tener en cuenta, en primer lugar, que la ambigüedad que se asigna en esta parte del resumen a los productos y relaciones de la sociedad del siglo XIX confluye con la que Benjamin ve expresada en el capítulo de *El capital* sobre el fetichismo de la mercancía, en el que, según una anotación del legajo K, Marx hace notar “la apariencia ambigua (*zweideutig*) del mundo económico del capitalismo” (GS V: 499). A modo de ejemplo de aquellos fenómenos en los que se atestigua tal apariencia, Benjamin trae a colación la utilización de maquinaria en el régimen de producción capitalista, que en vez de aliviar al ser humano de la carga del trabajo, acrecienta su explotación. Este ejemplo revela que con el término ambigüedad Benjamin apela a una dialéctica propia del régimen de producción capitalista, que consiste en que aquello que se exhibe con un determinado rostro esconde una realidad opuesta que refuta y niega esa apariencia.

Esta dialéctica arraiga en la forma mercancía, cuyo valor ostenta un modo de manifestación, a saber, el valor de cambio, que simultáneamente lo oculta, encu-

briendo que no otra cosa que el tiempo de trabajo abstracto coagulado en cada mercancía dirime los procesos de intercambio que acontecen en la esfera del mercado. Desde esta óptica, el carácter fetichista de la mercancía reside en que tales procesos se muestran ante los miembros de la sociedad capitalista como aquello que *no son*: no como la relación social entre seres humanos mediada por el trabajo que, *de facto*, subyace al intercambio de mercancías, sino como una relación que se produjera entre cosas materiales con plena autonomía e independencia de ellos (MEW 23: 86 y s.). Como se desprende de lo expuesto sobre el sentido del concepto de fantasmagoría, Benjamin asume con Marx que el fetichismo de la mercancía constituye el sustrato sobre el que se erige el entramado de apariencias y representaciones misticadoras que en la sociedad moderna encubre el funcionamiento de su engranaje productivo. Pero su alusión a la “apariencia ambigua” de la economía capitalista delata que, en su particular interpretación de esta problemática, lo encubierto y desfigurado por el universo fantasmagórico de esta sociedad alcanza a traslucir en las mismas apariencias que lo ocultan. Así lo refrenda el que Benjamin advierta una “doble faz (*Doppelrandigkeit*)” (GS V: 499) o dualidad en instancias y fenómenos dispares de esta sociedad que se dan a ver con un cierto aspecto, pero también con un aspecto opuesto en el que asomaría la verdad enmascarada por el primero.

A partir de esta comprensión del carácter ambiguo de los productos y relaciones de la sociedad moderna, la afirmación de que “la ambigüedad es la aparición figurativa de la dialéctica” como “ley de la dialéctica en reposo” significa que la dialéctica interna a aquellas instancias y fenómenos en los que se aprecia una apariencia ambigua se presenta ante sus individuos en una imagen o figura representativa que yuxtapone estáticamente los elementos o aspectos opuestos que la integran, suspendiendo el movimiento dialéctico inmanente a su contrariedad. A tenor de lo observado por Benjamin sobre la poesía de Baudelaire y el moderno citar a la prehistoria, la identificación que a continuación se enuncia entre, por un lado, la detención o reposo que supone la formación de esta imagen y, por otro, el espacio onírico de la utopía, respondería a la conjunción no consciente de las innovaciones de la modernidad con el pasado remoto que rige en las imágenes desiderativas de la sociedad decimonónica, en las que la dialéctica que se consigna en la oposición entre estos dos referentes históricos queda suspendida. Por eso, esta identificación conduce a asimilar esta imagen, primero adjetivada de dialéctica en atención al origen de la ambigüedad de los productos y relaciones de este período, con

una imagen onírica, así como a ilustrar el sentido de esta expresión recurriendo a tres entidades del París del siglo XIX provistas de una doble faz en cuya ambivalencia Benjamin parece querer asentar, sin duda en ausencia del grado de elaboración que este asunto requeriría, esa mezcla entre lo moderno y lo arcaico que engendra las imágenes utópicas de esta época.

La mercancía aparece en una imagen onírica porque a la vez que aflora como un producto de los más modernos medios técnicos de producción creados por el ser humano, se transfigura bajo la influencia de la publicidad y la moda en un fetiche u objeto de culto no sólo dotado del valor trascendente que los hombres primitivos conferían a sus ídolos, sino con tanto mayor poder sobre los individuos cuanto más se les oculta su conversión en fetiche (GS V: 51; 66; 249). Según recogen los materiales del proyecto de los pasajes, este mismo entrelazamiento dialéctico de lo moderno y lo antiguo se intuye en los pasajes parisinos, símbolos de la modernidad con su novedosa arquitectura de hierro y cristal (GS V: 212-14) y, a la par, “templos del capital mercantil” (GS V: 86; 512) para la adoración del fetiche redivivo que es la mercancía. Sin embargo, en este punto del resumen Benjamin fija la imagen onírica de los pasajes a otra ambigüedad repetidamente tematizada en este proyecto: estos se experimentan como casa y como calle, como interior y exterior (GS V: 531-534; 661; 994; 1050-1052) al ofrecer a sus visitantes un aspecto ambivalente que, reforzado por la profusión de espejos y los sistemas de iluminación que se instalan en ellos, promueve la desorientación de quienes los atraviesan (GS V: 672). Aunque Benjamin no aclara de qué manera la oposición entre lo nuevo y lo prehistórico entra en juego en esta ambigüedad, de su mención de la transformación de los pasajes en viviendas en la obra de Fourier se colige su conexión con la utopía y, con ello, la existencia en dicha ambigüedad de alguna clase de acoplamiento entre esos dos momentos opuestos. Por su parte, la prostituta, que como propietaria de su cuerpo y vendedora de servicios sexuales ejerce el oficio más antiguo del mundo, se contonea en medio de la masa que puebla las grandes ciudades levantadas en la modernidad como una mercancía a la espera de comprador cuyo atractivo, en paralelo con el de cualquier otra, aumenta en proporción al del número de sus potenciales clientes (GS V: 427)⁶.

⁶ También Buck-Morss se acoge a esta descripción de la prostitución como el oficio más antiguo del mundo (*the “oldest profession”*), si bien para enfatizar que Benjamin se interesa principalmente por la transformación que ésta sufre bajo el capitalismo y por su tratamiento poético en la obra de Baudelaire (1986: 118-127). Ciertamente, en el trabajo de los pasajes no se aborda de manera directa el anclaje de la prostitución en la antigüedad. Pero Benjamin defiende que la imagen de la ciudad de

En función de la opacidad sobre sí misma que el trabajo de los pasajes atribuye a la sociedad moderna a consecuencia del universo fantasmagórico con el que se revisite, así como del solapamiento de dicho universo con el terreno de lo onírico, cabe sostener que la mercancía, los pasajes y la prostituta comparecen ante los individuos del París decimonónico en lo que Benjamin nombra como imágenes oníricas, de nuevo en un sentido no literal del término imagen pero que viene a subrayar el carácter parcialmente sensible de las representaciones de estas instancias, porque la dialéctica interna que explica su apariencia ambigua no se les brinda como tal, sino del modo desfigurado y confuso en el que la realidad vivida durante la vigilia se reproduce en los sueños del durmiente. A esta idea se apunta en una anotación del legajo K, según la cual fenómenos como la arquitectura o la moda se manifiestan al colectivo de la sociedad capitalista en una “figura onírica inconsciente y amorfa” (GS V: 492), es decir, por medio de representaciones tan poco precisas y carentes de contornos definidos como las que acaecen durante el sueño y de cuya naturaleza deformante sus individuos carecen de conciencia. Pero también está implícita en otra nota, perteneciente a la etapa de redacción del resumen de 1935, en la que, distinguiendo entre niveles o perspectivas dialécticas que conviven en el trabajo de los pasajes, Benjamin anticipa como corolario de su investigación materialista: “el pasaje pasa de ser una experiencia inconsciente a algo comprendido” (GS V: 1213). Con ello indica que, al mostrarse en una imagen onírica, los pasajes adolecen de la falta de comprensión que suele ir aparejada a la percepción de lo ambiguo y difuso⁷.

París que se plasma en la poesía de Baudelaire, marcada por la presencia de elementos tónicos y arcaicos, se amalgama en ella con los temas de la muerte y de la mujer, en el que la figura de la prostituta ocupa un lugar destacado (GS V: 55; 1231-1233). Si a ello se une su idea de que “lo específicamente moderno se presenta en Baudelaire como complemento de lo específicamente arcaico” (GS V: 969), cabe plantear que los análisis de Benjamin en torno a los nuevos rasgos que la prostitución adquiere en la sociedad capitalista reposan sobre una tácita asunción del carácter arcaico de este “oficio”. Así lo indica, además, una nota del legajo J en la que se cita un fragmento de un libro sobre Alban Berg que cuenta con contribuciones de Adorno y Ernst Krenek. A propósito de un poema en el que Berg equipara la mirada de la “mujer galante”, representación de la prostituta, con el reflejo de la luz de la luna en un lago, el pasaje del libro transcrito por Benjamin reza: “Pues la mirada en venta fue para él [Berg], como para Baudelaire, una mirada procedente de épocas antiquísimas. La bombilla-luna de la gran ciudad le parece provenir de la edad hetárica. Sólo necesita, como el mar, reflejarla, y lo banal se revela como lo que ha sido desde hace mucho; la mercancía del siglo XIX se entrega a su tabú mítico” (GS V: 344). La mercancía aquí mencionada no es otra que la prostituta, visión que coincide con la íntima ligazón que Benjamin percibe entre una y otra en su lectura de la obra de Baudelaire.

⁷ Parte de las críticas de Adorno al resumen de 1935, pronunciadas en una carta de agosto de ese año, se centran en la asimilación que en él tiene lugar de la imagen dialéctica con la imagen onírica,

Ahora bien, para dar razón de la equivalencia entre la imagen dialéctica y la imagen onírica que se hace valer en este primer resumen hay que reparar en una última acepción de lo onírico vigente en el proyecto de los pasajes. Como se comenta en el legajo K, el propósito de la investigación emprendida en este proyecto estriba en llevar a cabo una exégesis crítica de las “formas de manifestación del colectivo onírico del siglo XIX”. Lejos de pensarlo como una labor puramente teórica, Benjamin concede a este ejercicio hermenéutico “la mayor importancia práctica”, ya que tales formas de manifestación, interpretadas de la manera correcta, “nos permiten reconocer el mar por el que navegamos y la orilla de la que partimos” (GS V: 493). Con estas metáforas, Benjamin defiende que el conocimiento de la sociedad del siglo XX –el mar por el que se navega– demanda de un saber de la sociedad decimonónica –la orilla de la que partió la travesía– cuya necesidad se funda sobre la premisa de que, a causa de las fantasmagorías que invariablemente genera el régimen de producción capitalista, el colectivo que componen sus coetáneos no puede más que configurar un colectivo tan onírico como el del siglo XIX, aun cuando sus rasgos sean distintos por la evolución del capitalismo. No obstante, antes de señalar que el conocimiento del pasado decimonónico deviene imprescindible para el del presente desde el que se acomete, en ese mismo legajo K Benjamin declara que el método dialéctico capaz de procurar ese saber histórico se traduce en “el arte de experimentar el presente como el mundo de la vigilia al que en verdad se refiere ese sueño que llamamos pasado” (GS V: 491), instaurando así

así como en las consecuencias que Adorno extrae de esta asimilación al interpretarla en términos de una identificación de la imagen dialéctica con el ámbito del sueño que supondría la comprensión de dicha imagen como un contenido de conciencia (GS V: 1127 y ss.). Asumiendo esta interpretación a partir de su conocimiento de esta carta de Adorno, Tiedemann comenta, años antes de la publicación de *La obra de los pasajes*, que la psicologización de la imagen dialéctica que se desprende tanto de la localización de su origen en la conciencia colectiva como de su equivalencia con la imagen onírica implica la recaída de Benjamin en una suerte de filosofía romántico-reaccionaria en la que la utopía de la sociedad sin clases, lejos de romper con el mito, confluye con él (1965: 128-129). Que Adorno interprete erróneamente la relación entre la imagen dialéctica y la imagen onírica que Benjamin propone en este texto de 1935 puede justificarse por el carácter extremadamente sintético con el que en él se presentan ambos conceptos. Por ello, en su respuesta a esta carta, Benjamin se apresura a puntualizar que su intención no ha sido en modo alguno afirmar que la imagen dialéctica copia al sueño. Sin embargo, también insiste en que, en virtud de la alianza que busca establecer entre la imagen dialéctica y el despertar, en su teorización de esta imagen resultan inalienables las formas oníricas (GS V: 1139 y s.). La exposición de la crítica de Adorno a este primer resumen y la ponderación de su validez exceden los objetivos de este ensayo, por lo que se remite al respecto a los trabajos de Wohlfarth (2011: 261 y ss.) y Grossheim (1997). Para este último, esta crítica estaría motivada por la peligrosa proximidad que Adorno advierte entre la posición de Benjamin y la de Ludwig Klages, que le habría impulsado a querer apartar a Benjamin de una concepción de la imagen dialéctica cercana a las imágenes arcaicas tematizadas por Klages.

una alianza entre pasado y presente tan indisoluble como la que se da entre los contenidos del sueño y las vivencias conscientes de las que éstos se nutren.

Esta equiparación del pasado con la esfera de lo onírico se sigue, en parte, de la focalización del trabajo de los pasajes sobre la sociedad del siglo XIX: conforme a su tipificación de este período como un tiempo onírico por la especificidad que en él cobra el capitalismo, Benjamin sentencia que sus formas de manifestación onírica “lo caracterizan mucho más rotundamente que a cualquier otro siglo” (GS V: 493). Pero a esto se suma el que en la sociedad decimonónica se gesta aquella interpretación de la historia que, ya en este contexto, Benjamin liga al rótulo de historicismo, cuya hegemonía se prolonga hasta su actualidad. Guiado por la pretensión de reflejar el pasado con una objetividad que Benjamin estima impracticable, el historicismo suscita la denominada “apariencia histórica” (GS V: 435; 438): una concepción deformante y enmascaradora de la historia en la que la fantasmagoría del progreso encubre la pervivencia en la moderna sociedad capitalista de las relaciones de dominio de unos individuos sobre otros que han estructurado toda sociedad precedente (GS V: 1251). La comprensión del siglo XIX y del pasado en general que prevalece en su presente posee entonces para Benjamin la naturaleza de un sueño por las desfiguraciones que el historicismo impone no sólo sobre ese pasado, sino también, dada su continuidad y ascendencia en el siglo XX, sobre la mirada que la sociedad de su tiempo proyecta en torno a su situación histórica y el porvenir hacia el que ésta le empuja.

Desde este enjuiciamiento del historicismo, en *La obra de los pasajes* Benjamin propone una teoría del conocimiento de la historia que, en confrontación crítica con esta corriente historiográfica y su creencia en el progreso, describe el trabajo hermenéutico sobre la sociedad decimonónica como “una tentativa sobre la técnica del despertar” (GS V: 490). O, lo que es lo mismo, como un intento de abolir las deformaciones oníricas que obstaculizan a sus contemporáneos la aprehensión de la realidad que pasa tanto por la liquidación de la apariencia histórica, que falsea su imagen del pasado en unidad con la del presente, como por la supresión de las fantasmagorías que se imbrican en esa apariencia. Con esta problemática engarza el que Benjamin tienda un puente entre el despertar del sueño que el historiador materialista persigue provocar en su actualidad y el acto de recordar (GS V: 490 y s.; 1057 y s.). Pues al igual que el recuerdo de los contenidos del sueño en la conciencia que acaba de despertar se funde con el del entorno del que se ha estado ausente durante las horas de interrupción de la vigilia –como Proust narra al co-

mienzo de *En busca del tiempo perdido*, que Benjamin cita en el legajo K (GS V: 509; 491)-, el pasado debe ser para este peculiar historiador objeto de una rememoración que habrá de desembocar en la superación de las distorsiones que enturbian la visión del presente.

Si esta perspectiva afianza la tesis de que el conocimiento del presente es tributario del que atañe al pasado, entre los motivos que la sustentan destaca el que Benjamin registra en una anotación del legajo N, en la que se reitera el vínculo entre la imagen dialéctica y la imagen onírica:

“En la imagen dialéctica, lo que fue en una determinada época es, al mismo tiempo, “lo-sido-desde-siempre”. Pero esto sólo viene a hacerse perceptible a ojos de una época completamente determinada: a saber, aquella en la que la humanidad, frotándose los ojos, reconoce (*erkennt*) justamente esta imagen onírica como tal. Es en este instante en el que el historiador aborda con ella la tarea de la interpretación de los sueños” (GS V: 580).

Según esta nota, la imagen dialéctica vendría a sacar a la luz un hecho o fenómeno pretérito que si bien siempre formó parte de la historia de la humanidad, se habría mantenido olvidado o sepultado por la tradición. Pero el texto puntualiza que hay una condición necesaria para que se produzca esta iluminación: el presente desde el cual se dirige la mirada hacia el pasado ha de reconocer en ese hecho o fenómeno una imagen onírica. Que el hallazgo de este fenómeno pretérito nunca antes tomado en consideración implique para Benjamin un acto de reconocimiento evidencia, en primer término, que la imagen onírica de ese tiempo pasado converge con una imagen onírica que continúa operando en el presente de quien la avista; también, que esta imagen onírica enraizada en el presente sólo se visibiliza como tal, esto es, en su carácter falseador, cuando quienes viven bajo su efecto enmascarador detectan una imagen onírica análoga en una época pretérita. En este sentido, la dependencia de la intelección del presente de la del pasado por la que Benjamin aboga proviene de que la localización en éste de una imagen onírica en la que el presente capta su propio reflejo se torna requisito indispensable para el descubrimiento tanto de la naturaleza desfiguradora de dicha imagen como de la distorsión en la comprensión de la realidad que, más allá de sus eventuales diferencias, ambas imágenes oníricas ocasionan en sus respectivos momentos históricos. Por otra parte, que la última frase de la nota emplace en ese acto de reconocimiento el inicio de un proceso de interpretación del sueño induce a plantear que en la imagen dialéctica cristaliza el resultado de un trabajo hermenéutico sobre

aquellas imágenes oníricas del pasado en las que un determinado presente se ve retratado: a través de un análisis encaminado a clarificar y poner en conceptos la dialéctica interna a un hecho o fenómeno pretérito cuya imagen onírica lo lleva a aparecer de un modo ambiguo y confuso, este ejercicio interpretativo daría lugar al conocimiento del mismo que Benjamin hace coincidir con su imagen dialéctica⁸. Por tanto, tal y como ocurre en la imagen onírica y en aquella a la que remite el concepto de fantasmagoría, tampoco la imagen dialéctica consistirá en una imagen en el sentido estricto de este término. De acuerdo con la idea de que el espacio en el que se encuentra a las imágenes dialécticas no es otro que el lenguaje (GS V: 577), se trataría más bien de la representación de un hecho o fenómeno, lingüísticamente vehiculada por palabras cuya articulación no dejará de evocar imágenes y percepciones sensibles ancladas a la experiencia pasada y presente, que logra liberar a dicho fenómeno de la apariencia ambigua de su imagen onírica al exponer sin encubrimientos su carácter contradictorio y la verdad antes desfigurada que anida en él.

Esta hipótesis se ve confirmada por el resumen de 1935, en el que Benjamin hace constar que el pensamiento dialéctico procede por medio del “aprovechamiento de los elementos oníricos en el despertar” (GS V: 59; 580): al someter las imágenes oníricas pretéritas a esa labor exegética que explicita su naturaleza dialéctica, el historiador materialista anula el poder deformante que se destila de su ambigüedad, posibilitando la aprehensión de las instancias o fenómenos que ésta enmascara y la captación del potencial crítico que alberga la dimensión utópica de tales imágenes. A su vez, su legitimidad quedaría avalada por una nota de este mismo período que, al adscribir al despertar el “instante crítico en la lectura de las imágenes oníricas” (GS V: 1218), enlaza con otra del legajo N en la que la imagen dialéctica se concibe como “la imagen leída, esa que se halla en el ahora de la cognoscibilidad” (GS V: 578): la contemplación conjunta de ambas notas denota que una imagen onírica del pasado se revela para el presente en su carácter falseador por medio de una lectura de la misma que vuelve cognoscible el hecho o fenó-

⁸ A esta interpretación que sitúa el origen de la imagen dialéctica en la imagen onírica, así como al solapamiento del ámbito de lo onírico con el de lo fantasmagórico, ha apuntado Abbas al declarar sobre la equiparación de ambas imágenes vigente en el resumen de 1935: “Cuando Benjamin dice que la imagen dialéctica es una ‘imagen onírica’, quiere decir que se *manifiesta* a sus contemporáneos en esa forma, esto es, en su forma *fantasmagórica*” (1989: 59). Aproximándose a esta lectura, para Pensky (2006: 185 y ss.) las imágenes desiderativas de la sociedad decimonónica se transmutan en imágenes dialécticas por medio de un proceso constructivo que tiene por fin su representación consciente y reconocimiento explícito.

meno oscurecido por ella y que se plasma en su imagen dialéctica. Pero esta interpretación también justifica que, al tiempo que Benjamin delimita la tarea que ensaya en el trabajo de los pasajes como una construcción teórica del despertar (GS V: 1213), en el legajo N defina la imagen dialéctica como el “objeto histórico” (GS V: 592) en tanto que “objeto construido por la concepción materialista de la historia” (GS V: 595): de ello se deduce que, en calidad de objetos de la historiografía materialista, las imágenes dialécticas se construyen a partir de las imágenes oníricas del pasado, indefectiblemente contaminadas por la visión mistificadora de la historia que el siglo XIX ha legado a la sociedad de su época y que Benjamin busca desarticular para despertar a sus contemporáneos del sueño que embarga sus conciencias⁹.

En lo que respecta al modo en que se realiza esa construcción que descubre el fenómeno desfigurado por su imagen onírica, en ese legajo se afirma que la imagen dialéctica es aquella forma del objeto histórico que satisface las exigencias de

⁹ A la tesis de Gourgouris según la cual la imagen dialéctica se entiende en el trabajo de los pasajes “como un conocimiento no-proposicional, no-racional, como una *scientia intuitiva*” (2016: 224) se oponen, entre otros aspectos, 1) el que Benjamin ubique en el lenguaje el lugar en el que pueden ser halladas las imágenes dialécticas, 2) la dependencia de su surgimiento de un acto de lectura o de una construcción teórica y 3) la identificación de la imagen dialéctica con el objeto construido por el historiador materialista. La tesis de Gourgouris se sustenta sobre el carácter relampagueante que, en algunas notas, Benjamin atribuye a la imagen dialéctica, carácter que incita tanto a tomar en su literalidad el término imagen como a aislar dicha imagen de la esfera del lenguaje. Sin embargo, de las anotaciones del proyecto de los pasajes en las que Benjamin emplea la noción de relámpago cabe colegir que esa naturaleza relampagueante se predica de la imagen dialéctica al modo de una comparación. Así, en una nota del legajo N se afirma que hay que fijar o aferrar lo que ha sido “como una imagen que relampaguea en el ahora de la cognoscibilidad”, es decir, *como si se tratara* de una imagen que relampaguea. A continuación, y en referencia al libro de Carl Gustav Jochmann *Reliquien*, Benjamin alude en ella al “pasaje metafórico de la introducción de Jochmann acerca de la mirada profética, que se enciende en las cimas del pasado”, reflejando con estas palabras que el encenderse de la mirada profética ante la visión del pasado no representa más que una metáfora extensible al relampaguear de la imagen dialéctica para el historiador materialista (GS V: 591 y s.). Por otra parte, como se verá en el siguiente apartado, el recurso a la figura del relámpago en su asociación con la imagen persigue resaltar la unidad en la que súbitamente entran el pasado y el presente allí donde la interpretación de imágenes oníricas pretéritas brinda al historiador materialista el conocimiento de las que afectan a su actualidad histórica: concibiéndola como una imagen que aparece de manera repentina o abrupta (*sprunghaft*), Benjamin postula esa unidad de pasado y presente para rechazar la idea de la continuidad y el discurrir uniforme que se presupone entre uno y otro momento histórico (GS V: 576 y s.). Por último, ante apreciaciones como la de Gourgouris puede alegarse que el hecho de que la comprensión o conocimiento de un determinado fenómeno que vehicula la imagen dialéctica acontezca de manera súbita o repentina no impide que esa comprensión se alcance a través de un ejercicio interpretativo lingüísticamente mediado ni tampoco excluye su expresión conceptual. Precisamente a esta expresión en conceptos del conocimiento que depara la imagen dialéctica remite otra de las anotaciones del legajo N, que dice: “En los terrenos que nos ocupan, sólo hay conocimiento a modo de relámpago. El texto es un largo trueno que después retumba” (GS V: 570).

Goethe para el objeto de análisis: “mostrar una síntesis auténtica” (GS V: 592). Otra nota de los primeros años de investigación en torno a los pasajes parisinos invoca el giro copernicano que la comprensión de la historia esbozada en ella comporta frente al historicismo para resaltar que “lo que ha sido tiene que recibir su fijación dialéctica de la síntesis que acomete el despertar con las imágenes oníricas contrapuestas” (GS V: 1057 y s.). Tanto esta anotación como los escasos puntos del trabajo de los pasajes en los que se utiliza la noción de síntesis traslucen que, inspirándose en la dialéctica hegeliana –o, quizás, en su reinterpretación en la obra de Marx (GS V: 605)–, Benjamin alude con ella a alguna forma de integración de elementos antitéticos (GS V: 238; 323; 422; 647) que, en las ocasiones en las que se adhiere al despertar, redundante en una comprensión que superaría la deformación inherente a lo onírico (GS V: 1214; 1216). Sin embargo, Benjamin no llegará a especificar qué concibe exactamente por tal síntesis ni cuáles serían las imágenes oníricas contrarias sobre las que, según esta nota, ésta se efectúa. A esto se agrega la dificultad de que, a diferencia del resumen de 1935, en el que las apariciones de la mercancía, los pasajes y la prostituta ante los individuos de la sociedad decimonónica se valoran en sí mismas como imágenes oníricas cuya ambigüedad quedaría disuelta por sus correlativas imágenes dialécticas, en esta anotación la síntesis no recae sobre las vertientes antitéticas de un determinado fenómeno que comparece en una imagen onírica, sino sobre imágenes oníricas que se contraponen.

Una cierta clave para dilucidar esta cuestión se obtiene de otra anotación de género programático que reza: “Hay que resumir la tesis y la antítesis en la imagen-cambiante-onírica (*Traum-Wandel-Bild*). Los aspectos esplendoroso y mísero de los pasajes son una visión onírica. El despertar es el vuelco dialéctico en la síntesis” (GS V: 1214). De las facetas dialécticas que contiene la imagen onírica de los pasajes en el París del siglo XIX –como el amalgamarse en ellos de lo moderno con lo antiguo o su manifestación como casa y calle–, Benjamin escoge aquí la que se hace notar al estudiar su devenir histórico: aunque su decoración artística y la venta en sus comercios de mercancías de lujo los erige inicialmente en emblemas de la opulencia de la sociedad capitalista, los pasajes no tardarían en ser desplazados por los grandes almacenes y caer en un proceso de abandono y decadencia (GS V: 54; 670; 1001 y s.). La síntesis que esta nota asigna al despertar se concreta así en una imagen dialéctica, surgida del ensamblaje de las imágenes antitéticas de los pasajes al comienzo y al final del siglo XIX en una visión unitaria, que al superar la desfiguración onírica que tales imágenes imprimen en ellos daría a ver uno de los rasgos

más distintivos de la sociedad decimonónica: el derrumbamiento de los sueños de prosperidad y grandeza que acariciaba la burguesía al impulsar el régimen de producción capitalista por efecto de las contradicciones que trajo consigo el desarrollo de las fuerzas productivas (GS V: 59; 431 y s.). Desde esta lectura, esta anotación permite postular que el tipo de integración de elementos antitéticos que se cumple en la síntesis para la formación de la imagen dialéctica, lejos de cancelar su contradicción, la exhibe con nitidez como índice del carácter estructural e insalvable de las contradicciones de este modelo productivo¹⁰.

En el siguiente y último apartado se abundará sobre esta interpretación de la imagen dialéctica como objeto sintéticamente construido de la historiografía materialista con el fin de ponderar su coherencia tanto con otras caracterizaciones de la misma del trabajo de los pasajes como con aquellas que figuran en los materiales preparatorios de “Sobre concepto de historia” y las problemáticas tematizadas en este ensayo.

4 LAS IMÁGENES DIALÉCTICAS COMO OBJETO HISTÓRICO DE LA HISTORIOGRAFÍA MATERIALISTA

La ausencia de aclaraciones sobre el significado de la noción de síntesis impide precisar su naturaleza y los elementos antitéticos que intervienen en la construcción del objeto que para el historiador materialista se cifra en la imagen dialéctica. Pero en relación con ello se ha de atender a que la existencia de una pluralidad de imágenes dialécticas que se deriva del resumen de 1935 se ratifica no sólo en el legajo N, sino también en “Parque central”, en el que Benjamin anota que en la

¹⁰ La cuestión de la síntesis en los escritos más tardíos de Benjamin ha sido objeto de interpretaciones diversas y a menudo confrontadas. En líneas generales, estas interpretaciones se dejan dividir entre las que, desatendiendo las anotaciones del trabajo de los pasajes que hacen valer esta noción, niegan que la perspectiva dialéctica de Benjamin consienta o propugne alguna clase de síntesis – véase, a modo de ejemplo, Tischler (2010: 51 y ss.)–, y aquellas otras que, en función de tales anotaciones, reconocen –como sucede en la interpretación de Didi-Huberman (2010: 111-134)– que su comprensión de la dialéctica incluye un particular concepto de síntesis que se distancia de la dialéctica hegeliana por no implicar una reconciliación de los opuestos. Adoptando un enfoque distinto, Buck-Morss apela a la noción de síntesis en el contexto de una compleja interpretación de la imagen dialéctica orientada a reivindicar la existencia en el trabajo de los pasajes de una estructura subyacente invisible que se construye por medio de un patrón de coordenadas organizadas en polaridades antitéticas. Con este objetivo, Buck-Morss defiende que la imagen dialéctica emplaza “visualmente ideas filosóficas dentro de un transitorio e irreconciliado campo de oposiciones, que puede ser representado como coordenadas de términos contradictorios, cuya ‘síntesis’ no es un movimiento hacia la resolución, sino el punto en que sus ejes se intersectan” (2001: 234).

poesía de Baudelaire “la vida moderna es el almacén de las imágenes dialécticas” (GS I-2a: 657), y en los *Paralipomena* de “Sobre el concepto de historia”, que apelan a un presente condensado “en imágenes que se pueden llamar dialécticas” (GS I-2b: 1248). Pues junto a las observaciones de Benjamin sobre el sentido de este concepto, de esta diversidad plural de imágenes dialécticas puede inferirse que la síntesis entre momentos contrarios que se materializa en tales imágenes adopta formas heterogéneas, bien en función de la faceta dialéctica que se explore en un fenómeno que involucra contradicciones internas variadas –como los pasajes–, bien si la síntesis se practica sobre fenómenos diferentes cuyas imágenes oníricas entran en recíproca contradicción. Por otra parte, la cuestión de la síntesis se complejiza en una anotación del legajo N: en consonancia con lo expuesto sobre el acceso del presente a las imágenes oníricas en las que habita al reconocerlas en un momento anterior de la historia, esta nota indica que el concepto de síntesis designa asimismo la reunión de presente y pasado por la cual la interpretación de las imágenes oníricas de la sociedad decimonónica contribuye para Benjamin a la revocación de aquellas que afectan a sus contemporáneos. En ella se formula esta pregunta: “¿Ha de ser el despertar la síntesis entre la tesis de la conciencia onírica y la antítesis de la conciencia de vigilia? El momento del despertar sería entonces idéntico al ‘ahora de la cognoscibilidad’, en el que las cosas ponen su verdadero gesto –surrealista–.” (GS V: 579). Una interrogación sin duda chocante en la medida en que se desmarca de la concepción trivial en la que el despertar significa el tránsito de la conciencia onírica al estado de vigilia como conciencia despierta.

Esta visión del despertar como un producto de la síntesis de las instancias opuestas del sueño y la vigilia y que, en consecuencia, difiere de esta última, descansa sobre la ya explicada asimilación del terreno de lo onírico con el pasado hacia el que retorna el historiador materialista. Si en virtud de esta asimilación la conciencia onírica se corresponde con el tiempo pretérito, la conciencia de vigilia mencionada en esta nota habrá de ubicarse en la actualidad del presente. Que este estado de vigilia no se solape para Benjamin con el de la conciencia despierta se debe a que, como se ha argumentado, su tiempo histórico está tan poblado de fantasmagorías e imágenes oníricas como la sociedad del siglo XIX a la que el historiador materialista acude para desvelar el carácter deformante e ilusorio de tales imágenes. Por este motivo, en esta anotación Benjamin determina el despertar como el “ahora de la cognoscibilidad”, antes asociado a la imagen dialéctica que brota de la lectura de la imagen onírica: ese ahora es el de un presente que, al to-

parse con su reflejo en una imagen onírica del pasado, alcanza a comprender el fenómeno pretérito que ésta enmascara, así como aquel fenómeno parejo perteneciente a su actualidad que ha permanecido desfigurado por su propia imagen onírica. Situando en ese ahora del despertar el momento en el que “las cosas ponen su verdadero gesto”, es decir, en el que se ofrecen a la vista libres de deformaciones mistificadoras, Benjamin califica este gesto de surrealista porque con su inclinación por los objetos de desecho, por los residuos de épocas pasadas (GS II-1: 299) o por “el campo de ruinas que dejó el desarrollo capitalista de las fuerzas de producción” (GS V: 59; 1236), este movimiento de vanguardia habría dado noticia de los procesos de desvalorización y destrucción de las cosas que entraña la producción intensificada del capitalismo, siempre opacados por las imágenes oníricas que origina este régimen productivo.

La síntesis entre pasado y presente que conlleva la construcción de la imagen dialéctica, basada en la idea de que “todo presente está determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas” (GS V: 578), se acredita en otra acotación del legajo N: en ella Benjamin señala que “imagen es aquello en lo que lo sido se une como un relámpago al ahora en una constelación” para, a continuación, equiparar esa imagen con “la dialéctica en reposo” (GS V: 578). Como se recordará, esta locución se inserta en el resumen de 1935 para apuntar, a través de las ensoñaciones utópicas de la sociedad decimonónica, a la raigambre de la imagen dialéctica en la ambigüedad de la imagen onírica, en la que se oculta la dialéctica interna a los fenómenos de esta época. Pero en esta nota Benjamin pretende subrayar que, al conectar imágenes oníricas pretéritas con las de la actualidad del historiador materialista, la imagen dialéctica anuda de tal forma el pasado y el presente que el devenir entre uno y otro queda suspendido, rechazando el marco de continuidad temporal y sucesión histórica en el que habitualmente se los encuadra. Esta noción de la quietud o detención que encierra la imagen dialéctica, de una clase distinta a la que compete a la imagen onírica si la detención es en ella fruto de una confluencia entre imágenes oníricas del pasado y el presente que hace patente su común falsedad, se alinea con el carácter destructivo o crítico que, contra la destrucción que desata el régimen capitalista y su encubrimiento por parte del historicismo, Benjamin dispensa a la historiografía materialista: ésta “hace estallar la continuidad histórica” como “operación en la que, antes que nada, se constituye el objeto histórico” (GS V: 594) porque la formación de la imagen dialéctica rompe con ese continuo temporal sobre el que gravita la creencia en el progreso y en la pre-

sunta superioridad del presente frente al pasado que este concepto reclama. En otra nota de este legajo, la detención que acaece en la imagen dialéctica se supedita a una detención del pensar ante “una constelación cargada de tensiones” que sucede “allí donde la tensión entre las oposiciones dialécticas es máxima” (GS V: 595). Dicho de otro modo: allí donde el historiador materialista advierte un fenómeno en sí mismo contradictorio, o una serie de fenómenos palmariamente antitéticos, de cuya opacidad o ambigüedad onírica extrae sintéticamente la imagen dialéctica que depara su inteligibilidad.

Como se aprecia en estas notas del legajo N, en el trabajo de los pasajes Benjamin introduce la noción de constelación en dos acepciones diferentes pero íntimamente entrelazadas que se reproducen en “Sobre el concepto de historia” y los materiales preparatorios de su redacción. La primera de ellas, en la que el término constelación se liga a la congregación en la imagen dialéctica de lo sido y del ahora, o de pasado y presente, está implícita en las tesis que componen ese breve escrito – que no hace uso de la noción de imagen dialéctica como tal– y aparece de manera explícita en sus *Paralipomena* (GS I-3: 1241). Este sentido se refuerza en ambos contextos en el punto en el que, en contra del nexo causal que el historicismo establece entre los acontecimientos históricos, Benjamin declara que el historiador materialista capta “la constelación en la que su propia época ha entrado con otra anterior muy determinada” (GS I-2b: 704; GS I-3: 1248). En la segunda acepción, que también se maneja en “Sobre el concepto de historia”, la noción de constelación no refiere ya a la síntesis entre pasado y presente, sino a la que tiene lugar entre fenómenos antitéticos extremos (GS I-2b: 702 y s.). No obstante, la interpretación propuesta sobre el proceder del historiador materialista, que construye la imagen dialéctica a partir de la similitud entre una imagen onírica del pasado y otra de su presente, concilia estas dos aplicaciones del concepto de constelación: la irrupción del tipo de representación que configura la imagen dialéctica demanda de una compenetración entre pasado y presente que haga posible la síntesis esclarecedora de las relaciones de contrariedad que se ocultan en las imágenes oníricas de uno y otro momento histórico.

La coincidencia en esta problemática del proyecto de los pasajes y el escrito de 1940 parece quedar desmentida por el hecho de que, en éste último, la detención del pensamiento en “una constelación cargada de tensiones” no conduce a una imagen dialéctica: ante esa constelación, escribe Benjamin, el historiador materialista le propina un golpe por el cual ésta “cristaliza en mónada”, aduciendo que su

interés por un determinado asunto de la historia se halla estrictamente sujeto a que éste se le presente como mónada (GS I-2b: 702 y s.). Pero a esta aparente discrepancia se opone una anotación del legajo N en la que Benjamin, habiendo ya asentado en la imagen dialéctica el objeto histórico, otorga a éste una estructura monadológica (GS V: 594). Bajo este mismo prisma, uno de los principios metodológicos básicos del materialismo histórico se enuncia en otra nota en los siguientes términos: “Allí donde se lleva a cabo un proceso dialéctico, tenemos que habérmolas con una mónada” (GS V: 596). Estas dos notas ponen de relieve que en “Sobre el concepto de historia” la noción de mónada, entendida como cristalización de una constelación cargada de tensiones u oposiciones dialécticas, vendría a reemplazar, manteniendo su sentido, al concepto de imagen dialéctica que el trabajo de los pasajes prioriza. Por lo demás, este reemplazo daría cuenta de que tanto este trabajo como el texto de 1940 fundamenten en la naturaleza del objeto histórico, en el primero concebido como imagen dialéctica y en el segundo como mónada, el que el historiador materialista lo haga saltar del continuo de la historia para quebrar la continuidad homogénea que se presupone a ésta (GS V: 592; 594 y s.; GS I-2b: 702 y s.).

Al atribuir a la imagen dialéctica una estructura monadológica, haciendo valer la noción de mónada para caracterizar el objeto histórico, Benjamin proyecta la tesis leibniziana de que “toda mónada es un espejo viviente del universo” (Leibniz, 1981: 121) sobre la investigación de los sucesos y fenómenos de la historia. Esta proyección se atestigua ya en su escrito de habilitación: en él se adjudica a la idea del *Trauerspiel* alemán una constitución monadológica (GS I-1: 228) porque Benjamin divisa en esta forma artística menor un fenómeno específico que, escrutado con un enfoque dialéctico, proporciona una visión de los rasgos esenciales de la época barroca que incluiría su “prehistoria (*Vorgeschichte*)” o antecedentes históricos y los acontecimientos de tiempos posteriores que son su “posthistoria (*Nachgeschichte*)” (GS I-1: 227 y s.). Apoyándose en este esquema, la teoría epistemológica relativa al campo de lo histórico que se perfila en *La obra de los pasajes* y en el escrito de 1940 apuesta en su metodología por “descubrir en el análisis del pequeño momento singular el cristal del acontecer total” (GS V: 575): mediante el estudio de un hecho o fenómeno histórico puntual, el historiador materialista ha de desplegar la comprensión global no sólo de la época en la que ese hecho se inscribe, sino de la totalidad del curso de la historia –si su prehistoria se retrotrae hasta los inicios de los tiempos– como totalidad que se extiende hasta su presente. De ello

se desprende que aquellos fenómenos o instancias pretéritas con cuya dilucidación se forja, en un determinado presente, una imagen dialéctica que reúne sus contradicciones internas o las que dependen de su relación con otros fenómenos son pensados también por Benjamin, en razón de su estructura monadológica, al modo de una suerte de lente con la virtualidad de brindar esa intelección totalizante que abarca la actualidad histórica de quien los examina¹¹.

Si en función de lo planteado hasta aquí se admite que la concepción de la imagen dialéctica de *La obra de los pasajes* pervive en “Sobre el concepto de historia”, aunque sustituida en su literalidad por la noción de mónada, cabe preguntar si las diferencias que existen entre uno y otro trabajo no se seguirían, al menos en parte, de la distinta índole del objeto histórico sobre el cual se focalizan. Ya se vio cómo en el resumen de 1935 se aportan tres ejemplos de imágenes oníricas, correspondientes a la mercancía, los pasajes y la prostituta, cuya interpretación se dirige a la construcción de aquellas imágenes dialécticas que, explicitando su carácter inmanentemente contradictorio, arrojan luz sobre estos fenómenos al despojarlos de la ambigüedad onírica que inhibe su comprensión. En este escenario de pluralidad de eventuales imágenes dialécticas, una anotación del legajo N localiza el objeto histórico y, por ende, la imagen dialéctica de la que se ocupa el historiador materialista en la obra de Baudelaire, cuya constitución monadológica englobaría la prehistoria que con respecto a ella es la alegoría barroca y su posthistoria, emplazada en el *Jugendstil* (GS V: 594). Pero el conjunto del proyecto de los pasajes corrobora la tesis de que la imagen dialéctica que Benjamin aspiraba a construir en

¹¹ De acuerdo con el escrito “Sobre el concepto de historia” y sus *Paralipomena*, la posibilidad de disponer de una imagen dialéctica que comprendiera la totalidad del curso de la historia queda reservada a lo que Benjamin designa como la “humanidad redimida (*erlöste Menschheit*)” (GS I-2b: 694; GS I-3: 1233). Pues, como se declara en la tercera tesis del escrito de 1940, sólo a esa humanidad “le cabe en suerte por completo su pasado”, que ha devenido para ella “citable en cada uno de sus momentos” (GS I-2b: 694). La idea de una humanidad redimida se introduce en sus materiales preparatorios como un concepto negativo que se sustrae a toda determinación positiva, ya que Benjamin anota en ellos: “Quien quiera saber qué estado define a la ‘humanidad redimida’, a qué condiciones está sometida la aparición de este estado y cuándo se podrá contar con dicha aparición, está haciendo preguntas que no tienen respuesta” (GS I-3: 1232). Pero este mismo carácter negativo, así como las conexiones que Benjamin traza entre el concepto de redención y la acción revolucionaria, indican que se trataría de aquella humanidad, hasta la fecha inexistente y por ello indefinible, que habría conseguido hacer justicia a todas las víctimas del pasado gracias al triunfo de la revolución y la instauración de la sociedad sin clases. De esto se deriva que, en la imagen dialéctica que construye el historiador materialista, la pretensión de englobar el entero curso de la historia permanece como una aspiración nunca lograda que, sin embargo, encauza su labor teórica hacia la eventual reactivación en las clases trabajadoras de un proyecto revolucionario. Sobre este uso profano de Benjamin del concepto mesiánico de redención y su relación con la problemática de la imagen dialéctica puede consultarse, entre otros, el trabajo de Dubbels (2011).

él, en tanto que lo principalmente explorado como mónada y objeto histórico, reside en los pasajes de la ciudad de París. Al margen del nombre con el que tendía a hablar de este proyecto, así lo prueba el que, con el mismo espíritu con el que en su escrito de habilitación busca el origen del *Trauerspiel* alemán, Benjamin sostenga que en él persigue “el origen de las formas y modificaciones de los pasajes parisinos, desde su salida hasta su ocaso” (GS V: 577). Un origen que Benjamin aprehende “en los hechos económicos” del capitalismo desde la premisa de que tales hechos sólo se manifiestan en su condición de origen a través de aquellos fenómenos que afloran con la implantación y evolución de este régimen productivo (GS V: 574) y que tienen su enclave paradigmático en “la serie de concretas formas históricas de los pasajes” del París decimonónico (GS V: 577). Es por ello por lo que, conforme a la estructura monadológica del objeto histórico, los pasajes se retratan como un “mundo en miniatura” (GS V: 45; 62) en el que se aglutinan y articulan todas aquellas entidades y procesos –la mercancía transfigurada en fetiche, la prostituta como encarnación extrema de la mercantilización de lo humano que cimienta la producción capitalista, las innovaciones arquitectónicas que acompañan al crecimiento de las fuerzas productivas o la incipiente puesta del arte al servicio del mercado, entre otros– cuyo análisis dialéctico evidencia que las contradicciones intrínsecas al capitalismo no sólo deciden el transcurrir del siglo XIX, sino que se han agudizado en el presente de Benjamin.

Frente al proyecto de los pasajes, la elaboración de “Sobre el concepto de historia” se ve alentada por una convicción, nacida de los sucesos de la década de los treinta y de su inevitable impacto sobre las circunstancias vitales de Benjamin como judío e intelectual de izquierdas, que se expresa de esta manera en sus *Paralipomena*: “Necesidad de una teoría de la historia a partir de la cual pueda ser mirado el fascismo” (GS I-2b: 1244). A esta convicción se ajusta el que en este escrito se defiende una comprensión del conocimiento de la historia que, en abierta confrontación con el historicismo y su imagen estática o “eterna” del pasado, asume que, para cada presente particular que intenta penetrarlo, el pasado es objeto de una experiencia singular y única que Benjamin quiere mostrar para su tiempo histórico (GS I-2b: 702). De ahí que, en vistas a disponer de una teoría historiográfica que se ciña a un presente atezado por el fascismo y apta para encararlo, Benjamin ponga en práctica en este texto una doble consigna, sobre la que se incide en el trabajo de los pasajes, en la que el enfoque epistemológico se entrecruza tanto con el enfoque político como con el teológico: la primera se resume en la exigencia

de que la teorización de la historia que acomete el historiador materialista se subordine a la acción política (GS V: 490 y s.; 494 y s.; 1026 y s.); a ella se añade que el cumplimiento de esta exigencia requiere del recurso a categorías teológicas a las que Benjamin dota de una significación también política (GS V: 674 y s.; 1023). En “Sobre el concepto de historia” estas categorías se extraen de la tradición judía y se utilizan para reivindicar una perspectiva revolucionaria acorde con el legado marxiano, cuyo desprecio y tergiversación por parte, respectivamente, de la socialdemocracia y el comunismo habría hundido a ambas tendencias políticas en la impotencia frente al fascismo (GS I-2b: 698).

En respuesta al objetivo que lo guía, este breve ensayo se centra en la exposición del proceder del historiador materialista, por lo que, en contraste con el proyecto de los pasajes, en aquellas tesis en las que se alude a la imagen del pasado que éste ha de fijar, a la “auténtica imagen histórica” o al asunto histórico que ante él se presenta como mónada (GS I-2b: 495 y s.; 703) no se especifica ninguna instancia, acontecimiento o hecho pretérito como objeto de su tarea. Esta omisión no deja de ser coherente con el cariz eminentemente metodológico de este escrito, cuyas tesis tematizan ante todo el problema del adecuado abordaje de la historia por medio de una serie de consideraciones en principio válidas para cualquier objeto que se avenga a los propósitos de la historiografía materialista. Pero en la tesis XVII el concepto de mónada, empleado en el mismo sentido que el de imagen dialéctica, abandona parcialmente esa indefinición para remitir a un objeto histórico algo más determinado. Así, en ella se afirma que, en virtud de su estructura monadológica, el historiador materialista reconoce en el objeto histórico “el signo de una detención mesiánica del acontecer”, que Benjamin identifica con el de “una oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido” (GS I-2b: 703). De este modo, el objeto histórico se lleva a converger con un hecho pretérito cuyo efecto sobre el presente con el que entra en constelación estriba en que éste percibe, en su propia actualidad, una coyuntura favorable para el arranque de un proceso revolucionario que, deteniendo la pila de ruinas y cadáveres que se acumulan ante el ángel de la historia, haría por fin justicia al sufrimiento de los dominados y sometidos a lo largo de su devenir (GS I-2b: 697 y s.). Benjamin no precisa en esta tesis la naturaleza de ese hecho. Pero si ya en el proyecto de los pasajes denuncia que la apología del progreso abanderada por el historicismo encubre los momentos revolucionarios acaecidos en el curso de la historia en aras de sancionar su hipotética continuidad carente de rupturas (GS V: 592), del global de las tesis de “Sobre el

concepto de historia” se deduce que la noción de mónada y, por tanto, el objeto histórico al que apunta la tesis XVII se cifra en una coyuntura revolucionaria del pasado, opacada o desfigurada por la visión de la historia imperante en el historicismo, cuya interpretación materialista la haría capaz de alumbrar la posibilidad revolucionaria que anida en el presente de Benjamin, tan hechizado por el capitalismo como por el fascismo¹².

A la relevancia de este objeto histórico en este escrito obedece no sólo la presencia recurrente del motivo de la revolución, sino también las apreciaciones de Benjamin relativas a aspectos diversos de ésta: que del historiador materialista se predique la potencialidad de encender una chispa de esperanza frente a la explotación y las formas de opresión que comporta la persistencia del capitalismo (GS I-2b: 695); el reconocimiento del sujeto histórico en la clase oprimida que lucha; las menciones a la Liga *Spartakus* y a Blanqui (GS I-2b: 700); o la idea de que, en el instante de la acción, las clases revolucionarias tienen “la conciencia de hacer saltar el *continuum* de la historia” (GS I-2b: 701). De esa conciencia ha de tomar ejemplo el historiador materialista para delimitar el método de su análisis dialéctico de la historia. Por eso, su voluntad de hacer saltar ese continuo se orienta a lograr que su presente se sienta interpelado por la imagen de un suceso revolucionario pretérito que, una vez liberado de su distorsión historicista, se revele proclive a inspirar en él la puesta en marcha de la revolución. Así se superaría el peligro, anuncia Benjamin, de que esa imagen se pierda para siempre en el olvido junto a la oportunidad revolucionaria que daría a ver en el presente (GS I-2b: 695).

¹² Como se ha constatado, en el trabajo de los pasajes la noción de detención, reposo o suspensión (*Stillstand*) se utiliza en tres sentidos distintos aunque relacionados entre sí: 1) la detención que se asigna en el resumen de 1935 a la ambigüedad de la imagen onírica, que suspende y encubre la dialéctica interna al fenómeno que se da a ver en esa imagen; 2) la que corresponde a la imagen dialéctica, que al vincular una imagen onírica pretérita con otra presente suspende el devenir temporal entre uno y otro momento, quebrando la idea de continuidad histórica que maneja el historicismo; 3) la detención como decisión del pensar del historiador materialista ante un fenómeno o acontecimiento pretérito de naturaleza contradictoria. Sin embargo, en “Sobre el concepto de historia” se agrega un cuarto sentido, el de la suspensión de esa misma continuidad que supondría la acción revolucionaria, que se imbrica igualmente con los anteriores. Pues la imagen onírica, en cuya faceta utópica está implícita la ruptura del *continuum* de la historia que traería consigo la emergencia de la sociedad sin clases, la imagen dialéctica como constructo que hace estallar teóricamente ese *continuum* y la detención del pensar ante las contradicciones opacadas y olvidadas del pasado constituyen los elementos que se integran en el intento del historiador materialista de poner al alcance de la clase oprimida aquel conocimiento de la historia que impulse su acción revolucionaria. Un proceso cuyo éxito entrañaría tanto la detención definitiva de las formas de dominación inherentes a toda formación social previa como la suspensión y cancelación de las contradicciones de la sociedad capitalista.

Sobre esta base cabe concluir que, si bien una de las diferencias de “Sobre el concepto de historia” con respecto al proyecto de los pasajes radica en la ubicación del objeto histórico en los acontecimientos revolucionarios del pasado, la incorporación a él de una dimensión mesiánica –dimensión que, en realidad, ya asoma en algunas notas del legajo N que nombran la rememoración y la redención (GS V: 490; 589; 600)– no implica una alteración sustancial en la comprensión de Benjamin de la imagen dialéctica en su equivalencia con este objeto. Otros aspectos cruciales en la acuñación de este concepto en el trabajo de los pasajes tampoco se desvanecen del horizonte de inquietudes que subyacen a la redacción de este texto de 1940. Es cierto que en él no se atiende a la cuestión de las imágenes oníricas ni a las fantasmagorías que envuelven a la sociedad moderna. Pero Benjamin se refiere a las ilusiones que, a raíz de la aceptación acrítica de la socialdemocracia de la noción de progreso, ciegan a la clase obrera sobre su posición histórico-social. Ilusiones que, al igual que ocurre con el universo fantasmagórico de la sociedad capitalista, el historiador materialista está llamado a disolver por medio de una lectura del pasado que liquide esa noción de progreso que coarta la detención de la catástrofe contemplada por el ángel de la historia (GS I-2b: 697 y ss.). Por otra parte, ya se anticipó que la problemática de lo onírico se retoma en una nota de los materiales de “Sobre el concepto de historia”: en idéntico sentido al que rige en el proyecto de los pasajes, Benjamin señala en ella que la novedad de los medios productivos del capitalismo encuentra su reflejo superestructural en “una conciencia onírica en la que lo nuevo se representa bajo una figura fantástica” (GS I-3: 1236). Si esta figura fantástica pertenece claramente al terreno de la utopía, que sobre ésta se comenta en otra nota que su función política consiste en “iluminar el sector que merece ser destruido” (GS I-3: 1244) denota que, en el trasfondo de la redacción de “Sobre el concepto de historia”, el tema de la utopía conserva un lugar análogo al que Benjamin le asigna en el seno de las imágenes oníricas como instancia crítica de la sociedad decimonónica.

De los numerosos interrogantes que suscitan éstas y otras afinidades que se detectan entre *La obra de los pasajes* y “Sobre el concepto de historia”, tal vez destaque el de si la urgencia de Benjamin en 1940 por oponer alguna forma de resistencia teórica al fascismo habría llegado a integrarse en su examen dialéctico de los pasajes de París y, de ser éste el caso, de qué manera habría cobrado plasmación en él. Sin embargo, es evidente que se trata de una pregunta que, por causa de la inte-

rrupción de tal examen ese mismo año, tan abrupta como prematura, ha de quedar por fuerza relegada al ámbito de aquellas que permanecen sin posible respuesta.

ABREVIATURAS de las obras de Walter Benjamin citadas

GS I-1: “Ursprung des deutschen Trauerspiels”, en *Gesammelte Schriften*. Vol. I-1, ed. R. Tiedemann - H. Schweppenhäuser, Frankfurt: Suhrkamp, pp. 203-430.

GS I-2a: “Zentralpark”, en *Gesammelte Schriften*. Vol. I-2, ed. R. Tiedemann - H. Schweppenhäuser, Frankfurt: Suhrkamp, pp. 655-690.

GS I-2b: “Über den Begriff der Geschichte”, en *Gesammelte Schriften*. Vol. I-2, ed. R. Tiedemann - H. Schweppenhäuser, Frankfurt: Suhrkamp, pp. 691-704.

GS I-3: “Anmerkungen der Herausgeber [Über den Begriff der Geschichte]”, en *Gesammelte Schriften*. Bd. I-3, ed. R. Tiedemann - H. Schweppenhäuser, Frankfurt: Suhrkamp, pp. 1228-1266.

GS II-1: “Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäische Intelligenz”, en *Gesammelte Schriften*. Vol. II-1, ed. R. Tiedemann - H. Schweppenhäuser, Frankfurt: Suhrkamp, pp. 295-310.

GS II-2: “Zum gegenwärtigen geschellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers”, en *Gesammelte Schriften*. Vol. II-2, ed. R. Tiedemann - H. Schweppenhäuser, Frankfurt: Suhrkamp, pp. 776-803.

GS IV: “Denkbilder”, en *Gesammelte Schriften*. Vol. IV-2, ed. T. Rexroth, Frankfurt: Suhrkamp, pp. 305-438.

GS V: “Das Passagen-Werk”, *Gesammelte Schriften*. Vol. V, ed. R. Tiedemann, Frankfurt: Suhrkamp.

REFERENCIAS

ABBAS, Ackbar (1989): “On Fascination: Walter Benjamin’s Images”, *New German Critique*, 48, pp. 43-62.

ADORNO, Theodor W. (2003): *Noten zur Literatur*, Frankfurt: Suhrkamp.

BENJAMIN, Walter (1991): “Ursprung des deutschen Trauerspiels”, en *Gesammelte Schriften*. Vol. I-1, ed. R. Tiedemann - H. Schweppenhäuser, Frankfurt: Suhrkamp, pp. 203-430.

BENJAMIN, Walter (1991): “Zentralpark”, en *Gesammelte Schriften*. Vol. I-2, ed. R. Tiedemann - H. Schweppenhäuser, Frankfurt: Suhrkamp, pp. 655-690.

- BENJAMIN, Walter (1991): "Über den Begriff der Geschichte", en *Gesammelte Schriften*. Vol. I-2, ed. R. Tiedemann - H. Schweppenhäuser, Frankfurt: Suhrkamp, pp. 691-704.
- BENJAMIN, Walter (1991): "Anmerkungen der Herausgeber [Über den Begriff der Geschichte]", en *Gesammelte Schriften*. Bd. I-3, ed. R. Tiedemann - H. Schweppenhäuser, Frankfurt: Suhrkamp, pp. 1228-1266.
- BENJAMIN, Walter (1991): "Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz", en *Gesammelte Schriften*. Vol. II-1, ed. R. Tiedemann - H. Schweppenhäuser, Frankfurt: Suhrkamp, pp. 295-310.
- BENJAMIN, Walter (1991): "Zum gegenwärtigen geschellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers", en *Gesammelte Schriften*. Vol. II-2, ed. R. Tiedemann - H. Schweppenhäuser, Frankfurt: Suhrkamp, pp. 776-803.
- BENJAMIN, Walter (1991): "Denkbilder", en *Gesammelte Schriften*. Vol. IV-2, ed. T. Rexroth, Frankfurt: Suhrkamp, pp. 305-438.
- BENJAMIN, Walter (1991): "Das Passagen-Werk", *Gesammelte Schriften*. Vol. V, ed. R. Tiedemann, Frankfurt: Suhrkamp.
- BUCK-MORSS, Susan (1986): "The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering", *New German Critique*, 39, pp. 99-140.
- BUCK-MORSS, Susan (2001): *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, trad. N. Rabotnikof, Madrid: Antonio Machado.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2010): *Lo que vemos, lo que nos mira*, trad. H. Pons, Buenos Aires: Manantial.
- DUBBELS, Elke (2011): "Messianismus des dialektischen Bildes: Walter Benjamin", en *Figuren des Messianischen in Schriften deutsch-jüdischer Intellektueller 1900-1933*, Berlin/ Boston: De Gruyter, pp. 393-404.
- GOURGOURIS, Stathis (2006): "The Dream-Reality of the Ruin", en *Walter Benjamin and The Arcades Project*, ed. B. Hansen, London-New York: Continuum, pp. 201-224.
- GROSSHEIM, Michael (1997): "Archaisches oder dialektisches Bild? Zum Kontext einer Debatte zwischen Adorno und Benjamin", *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 71 (3), pp. 494-517.
- HILLACH, Ansgar (2014): "Imagen dialéctica", en *Conceptos de Walter Benjamin*, eds. M. Opitz - E. Wizisla, trad. de M. Belforte - M. Vedda, Buenos Aires: Las cuarenta, pp. 643-708.
- KORSCH, Karl (1975): *Karl Marx*, trad. M. Sacristán, Barcelona: Ariel.
- LEIBNIZ, Gottfried (1981): *Monadología*, trad. J. Velarde, Oviedo: Pentalfa.
- MARTÍNEZ MATÍAS, Paloma (2021): "Fantasmagoría y despertar. Una aproximación al *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin", *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 54 (1), pp. 107-129.
- MARX, Karl (1981): "Briefe aus den 'Deutsch-Französischen Jahrbüchern'", en *Karl Marx - Friedrich Engels. Werke*. Vol. 1, Berlin: Dietz, pp. 337-346 (citado como MEW 1).

- MARX, Karl (1972): *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Buch I: Der Produktionsprozeß des Kapitals*, en *Karl Marx - Friedrich Engels. Werke*. Vol. 23, Berlin: Dietz (citado como MEW 23).
- MERTINS, Detlef (2016): "The Enticing and Threatening Face of Prehistory: Walter Benjamin and the Utopia of Glass", en *Walter Benjamin and The Arcades Project*, op. cit. pp. 225-239.
- PENSKY, Max (2006): "Method and time: Benjamin's dialectical images", en *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, ed. D. Ferris, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 177-198.
- TIEDEMANN, Rolf (1965): *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, Frankfurt: Europäische Verlagsanstalt.
- TIEDEMANN, Rolf (1991): "Einleitung des Herausgebers", en *Gesammelte Schriften*. Vol. V, ed. R. Tiedemann, Frankfurt: Suhrkamp, pp. 11-41.
- TIEDEMANN, Rolf (2016): *Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins*, Frankfurt: Suhrkamp.
- TISCHLER, Sergio (2010): "La memoria ve hacia adelante. A propósito de Walter Benjamin y las nuevas rebeldías sociales", *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 2, pp. 38-60.
- WEIGEL, Sigrid (1996): *Body and image-space. Re-reading Walter Benjamin*, London and New York: Routledge.
- WOHLFARTH, Irving (2011): "Die Passagenarbeit", en *Benjamin-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, ed. B. Lindner, Stuttgart: Metzler, pp. 251-274.