

Una política de las imágenes: Walter Benjamin, organizador del pesimismo

A politics of images: Walter Benjamin, organizer of pessimism

LUIS IGNACIO GARCÍA

Universidad Nacional de Córdoba y CONICET
luisgarcia78@yahoo.com.ar

Recibido: 16-08-2013

Aceptado: 17-10-2014

Resumen

El presente trabajo interroga el lugar y el sentido del concepto de imagen en el pensamiento de Walter Benjamin. Para ello, se deslindan dos grandes etapas en su desarrollo. En un primer momento la imagen es pensada como catalizador de la acción política, como irrupción anarco-surrealista. En un segundo momento aparece como la cifra de un acto anamnético, entre psicoanalítico e histórico-materialista. De este modo, el hilo conductor de este trabajo postula a la imagen como el punto en que se articulan acción y memoria en el pensamiento benjaminiano. La “imagen dialéctica” es la formulación más acabada de la condensación de su teoría política (de sesgo anarco-vitalista, formulada sobre todo a lo largo de los años veinte) y su teoría de la historia (marcadamente anti-historicista, formulada sobre todo a lo largo de los años treinta).

Palabras clave: Walter Benjamin, imagen, memoria, política, imagen dialéctica.

Abstract

This paper explores the place and meaning of the concept of image in Walter Benjamin's thought. For this purpose, we indentify two mayor stages in its development. At first, the image is intended as a catalyst of political action, as anarco-surrealist irruption. In a second phase, it appears as a cipher of an anamnetic act, at the same time psychoanalytic and historical-materialist. Thus, the main axes of this

work is to propose the image as the point where action and memory are articulated in Benjamin's thought. The "dialectical image" is the most important condensation of his political theory (anarcho-vitalist, mainly formulated along the twenties) and his theory of history (anti-historicist, especially formulated in the thirties).

Keywords: Walter Benjamin, image, memory, politics, dialectical image.

Organizar el pesimismo significa ... descubrir el espacio de la imagen ... en el interior de la acción política. A ese espacio de la imagen, sin embargo, no se lo puede ya medir en términos contemplativos ... Ese ansiado espacio de la imagen ... es el mundo de la actualidad universal e integral.

W. Benjamin (Materiales preparatorios del escrito «Sobre el concepto de historia»)

1. Introducción

Uno de los conceptos filosóficos clave del proyecto intelectual de Walter Benjamin es, sin duda, el concepto de "imagen dialéctica". Aunque se desarrolla fundamentalmente en la fase tardía de su producción, condensa preocupaciones y motivos centrales de toda su labor anterior. Ocupa un lugar protagónico en la inconclusa obra de los Pasajes parisinos, que, como se sabe, fue el proyecto en el que trabajó Benjamin los últimos trece años de su vida, y en el que se integraba la casi totalidad de su producción de madurez. En el contexto de la obra de los Pasajes, el concepto de "imagen dialéctica" debe ser considerado el corazón de su planteo teórico y epistemológico. La importancia que el concepto tuvo en su obra se replica en la centralidad que adquiere también en la recepción contemporánea de su pensamiento. Sobre todo a partir de la publicación de la obra de los Pasajes, editada por primera vez en alemán por Rolf Tiedemann en 1982, la siempre creciente influencia de Benjamin en el marco de las ciencias humanas contemporáneas se sostuvo, en gran medida, en la productividad que se ha reconocido a la compleja articulación conceptual que la "imagen dialéctica" condensa. Pues en un horizonte epocal atravesado por una así llamada "cultura de la imagen" y por los dilemas de las denominadas "políticas de la memoria", el concepto de "imagen dialéctica" viene a ofrecer una sofisticada teoría de la imagen a la vez que una compleja concepción de la memoria como relación política con la historia.

Sin embargo, a pesar de su centralidad, y del interés que ha suscitado, el concepto de imagen dialéctica no siempre ha sido adecuadamente tematizado. Por un lado, ha primado una recepción impresionista que lo asume más en su capacidad de evocación que en su potencia conceptual. Por otro lado, quienes han abordado su complejidad conceptual han ofrecido un espectro de interpretaciones marcadamen-

te diferenciadas, a veces incluso incompatibles entre sí¹. Por último, casi no se ha atendido a la genealogía del concepto en el desarrollo del pensamiento benjaminiano, ni tampoco a la compleja red de influencias y diálogos que en él se dan cita. Sin pretender llenar todas estas lagunas, aspiramos con el presente trabajo, más simplemente, a mostrar una complejidad y ofrecer pistas para una mirada integral del concepto de imagen dialéctica, con el convencimiento que ello puede contribuir a delinear de modo más nítido los perfiles de la filosofía benjaminiana y, con ello, el sentido de su “actualidad” en la situación contemporánea de las ciencias humanas.

Partimos de la siguiente hipótesis general: *el concepto de imagen dialéctica integra la teoría de la acción y la teoría de la historia de Walter Benjamin*. Para desarrollar esta hipótesis dividiremos la exposición en dos apartados generales, uno referido al problema de la acción y otro referido al problema de la historia y la memoria. Al ordenarlos de este modo respetamos, asimismo, la secuencia del despliegue del concepto de imagen dialéctica en la biografía intelectual de Benjamin, que partió de una teoría política de la “imagen”, esbozada al calor de un intenso trato con el surrealismo, en la que se condensan “actualidad” y “acción”, para luego desarrollarse como teoría política de la historia, que, bajo la misma apelación a una noción de actualidad, aunque ahora bajo los auspicios de una relectura del materialismo histórico, intenta pensar la condensación instantánea de presente y pasado en el “ahora de la cognoscibilidad”. Este “tiempo ahora” (*Jetztzeit*), propio de la fase tardía del pensamiento benjaminiano, sigue siendo también la instancia de la acción política, aunque bajo exigencias interpretativas desatendidas en el período temprano. De esta manera, el hilo conductor de este trabajo será pensar a *la imagen como el punto en que se articulan memoria y acción* en el pensamiento benjaminiano, y la “imagen dialéctica” como instancia de condensación de su teoría política (de sesgo anarco-vitalista, formulada sobre todo a lo largo de los años veinte) y su teoría de la historia (marcadamente anti-historicista, formulada sobre todo a lo largo de los años treinta). Cerraremos con un apartado final sobre las relaciones de tensión y afinidad entre estos dos grandes momentos de la producción benjaminiana en torno a la imagen.

2. La imagen-acción: el “espacio del cuerpo y de la imagen”

Esclarecer y a la vez complejizar el concepto de imagen dialéctica implica una reconstrucción de la emergencia del concepto en la producción benjaminiana. Y para ello debemos orientar nuestra atención al concepto de “imagen” tal como se

¹ Una de las mejores reconstrucciones de las diversas alternativas del concepto se puede encontrar en Zumbusch, C., *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, Berlin, Akademie Verlag, 2004.

desarrolla antes de que la formulación “imagen dialéctica” cristalizara a lo largo de la última década de su vida. El punto de máxima condensación del pensamiento benjaminiano sobre la imagen antes de los años treinta lo constituye el ensayo «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea», publicado en 1929, una estación intensa de la primera fase del trabajo sobre los Pasajes². El ensayo sobre el surrealismo (y a través suyo, el proyecto de los Pasajes en general) puede ser entendido como una respuesta tardía a la exigencia planteada en el «Sobre el programa de la filosofía venidera» que Benjamin redactara en 1918, en el que, en un contexto filosófico marcado por el neokantismo, reclamara *un concepto ampliado de experiencia*, en condiciones de expandir las fronteras impuestas al mismo por la tradición ilustrada. Ahora bien, así como el “pobre” concepto de experiencia en Kant se enlazaba íntimamente a un limitado concepto de libertad, la expansión del primero involucra también una ampliación correlativa del segundo: “Y de ahí resulta al mismo tiempo que disponiendo de un nuevo concepto de lo que es el conocimiento deba cambiar decisivamente no sólo el concepto de experiencia, sino también el de libertad”³. De modo que su reclamo de “un tipo nuevo de experiencia, un tipo de experiencia superior”⁴ cristaliza en el ensayo sobre el surrealismo de manera ejemplar, pues en él se esbozan tanto los *presupuestos epistémicos* cuanto las *consecuencias políticas* de una tal renovación y expansión de la experiencia. La noción de una “iluminación profana” se cuenta entre las condiciones teóricas de la expansión de la experiencia y de las formas de la conciencia, mientras que la idea de un “espacio del cuerpo y de la imagen” (“*Leib- und Bildraum*”) es la clave para aprehender la dimensión política de un tal ensanchamiento de la experiencia. Si la “iluminación profana” representa un esfuerzo por ir más allá de toda visión iluminista del conocimiento, incorporando para nuestra relación con lo real la dimensión del sueño y la ebriedad, el “espacio del cuerpo y de la imagen” representa un claro intento de trascender toda política reformista y parlamentarista, situando la acción

² Un ensayo que no queda por fuera del complejo de los pasajes. En primer lugar, por ser su más amplia evaluación acerca de la experiencia que más directamente inspiró el trabajo sobre los Pasajes, la experiencia surrealista. Pero además disponemos de las declaraciones epistolares en las que Benjamin vincula ambos trabajos de manera explícita. Por ejemplo, en carta a su amigo Gershom Scholem de marzo de 1929 manifiesta que el ensayo sobre el surrealismo sería “una pantalla opaca delante del trabajo de los Pasajes” (en Benjamin, W., *Libro de los Pasajes* (tr. de L. F. Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero), Madrid, Akal, 2005, p. 900; *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1972-1989, V/2, 1090. En adelante, la referida edición castellana del *Libro de los Pasajes* se citará con la sigla LP más número de página. Asimismo, la referencia a las *Gesammelte Schriften* se realizará, como es costumbre, con las siglas GS más número de tomo y número de página). En carta a Hofmannsthal de junio del mismo año afirma que el ensayo “contiene algunos prolegómenos al trabajo de los Pasajes” (LP, p. 901; GS V/2, 1091 s.).

³ Benjamin, W., «Sobre el programa de la filosofía venidera», en id., *Obras, libro II/vol. I*, Madrid, Abada, 2010, p. 169; GS II/1, p. 165.

⁴ *Ibidem*, p. 164; GS II/1, p. 160.

política en la instancia (anarco-vitalista) de la “inervación corporal” del colectivo.

La “iluminación profana” es un modo de acceso a la realidad que nos ha sido abierto por las “experiencias surrealistas”, nos dice Benjamin. “Pero la verdadera superación creativa de la iluminación religiosa no se encuentra desde luego en los estupefacientes, sino en una *iluminación profana*, de inspiración materialista y antropológica, de la que el haschisch, el opio u otra droga no son más que la escuela primaria”⁵. La iluminación profana es ella misma un modo de experiencia que se mantiene en una problemática equidistancia entre las pretensiones de soberanía y de autocontrol del yo, por un lado, y la disolución de la conciencia en la experiencia extática, por el otro. Este difícil equilibrio se expresa en la fórmula misma de una *iluminación* –que como tal alude a un modo de saber inmediato que se exime de los protocolos de control epistémico– que es, sin embargo, *profana* –es decir, que se expresa como experiencia mundana y no como acceso a un más allá, como ahondamiento en capas inaparentes en la inmanencia de lo real mismo y no como identificación mística con una trascendencia. En términos de teoría del conocimiento, se abre un espacio intersticial, un tercero excluido en la dicotomía entre el racionalismo abstracto y el irracionalismo intuicionista: la ampliación de la experiencia busca en Benjamin la senda de un anti-iluminismo no irracionalista, y su protocolo parece rezar: ¿cómo aprovechar las calas del sueño, pero *en la vigilia*?

Ahora bien, ¿cuál es el lugar de la imagen en esta expansión teórica y práctica de la experiencia? Pueden deslindarse tres dimensiones fundamentales de la imagen en el ensayo sobre el surrealismo: la imagen como suspensión del sentido, la imagen como choque de lo heterogéneo, y la imagen como incitación a la acción.

En primer lugar, Benjamin sitúa, al comienzo mismo de su ensayo, a la imagen en el umbral del sueño y la vigilia, como un apagón del sentido:

La vida solamente parecía digna de vivirse allí donde el umbral que abre y separa la vigilia del sueño había quedado del todo desbordado como por el paso de imágenes que se agitan en masa; y el lenguaje sólo era él mismo si el sonido y la imagen, la imagen y el sonido, se interpenetraban con una exactitud tan felizmente automática, que no dejaba resquicio ya para el grosor del “sentido”. Imagen y lenguaje tienen precedencia.⁶

Aquí tenemos ya anticipada la concepción, que será central en el *Libro de los Pasajes*, de la necesidad de trascender la visión dicotómica entre sueño y vigilia, y la idea de la *imagen* como aquello que se sitúa precisamente en la encrucijada, en el umbral, es decir, en el lugar del *despertar*. Estamos en un registro epistémico en el que la *imagen* viene a trastocar un orden del saber en el que el sentido tendría la

⁵ Benjamin, W., «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea», en id. 2010, *op. cit.* (nota 3), p. 303 (trad. modificada); GS II/1, p. 297.

⁶ *Ibidem*, p. 302 (trad. modificada); GS II/1, p. 296.

prioridad. La imagen viene a cuestionar su primado. Pero no sólo del sentido, sino también, nos dice Benjamin, del sujeto, del yo. “En el ensamble del mundo, el sueño afloja la individualidad como un diente hueco”⁷. La imagen, a nivel epistémico, viene a cuestionar el primado del sentido y del sujeto entre los surrealistas. Ella es testimonio de la experiencia de un ámbito intersticial, situado entre el sueño y la vigilia, que cuestiona la soberanía de la conciencia y su mundo. La imagen y el lenguaje son los operadores de una neutralización del carácter intencional del conocimiento, y la apertura a un más allá del sentido y de la razón discursiva⁸.

En segundo lugar, la imagen es caracterizada como el ámbito de una máxima concentración de tensiones, es asociada al encuentro de fuerzas contrastantes, a una cierta experiencia de choque, a una dislocación o radicalización de las diferencias. Aquí se comienza a dar el tránsito del nivel epistémico al propiamente político:

Pues, en efecto, ¿cuál es el programa de los partidos burgueses? Un mal poema de primavera, lleno hasta reventar de comparaciones. (...) ¿Y cuál será el vasto repertorio de imágenes de esos poetas como de asamblea socialdemócrata, cuál será su *gradus ad parnassum*? Respuesta: el optimismo. Ahí se percibe ya otro aire que en el libro de Naville, que hace de la “organización del pesimismo” la exigencia del día. (...) Desconfianza en el destino de la literatura, desconfianza en el destino de la libertad, desconfianza en el destino de la humanidad europea, pero sobre todo desconfianza, desconfianza y desconfianza en todo entendimiento: entre las clases, pueblos, individuos. (...) Aquí da fruto la idea que en el *Traité du Style*, que es el último libro de Aragon, reclama la oportuna distinción entre la imagen y la comparación. (...) la comparación y la imagen no se encuentran nunca la una con la otra de manera tan drástica e irreconciliable como les sucede en la política. Pues organizar el pesimismo no significa otra cosa que transportar fuera de la política la metáfora moral y, a su vez, descubrir en el ámbito de la acción política el ámbito integral de las imágenes.⁹

A partir de una distinción retórica, que supone diversas formas de relación con lo real, Benjamin deriva diferencias políticas inconciliables. La “comparación” remite a un proceder a partir de las similitudes, de proximidades metafóricas, que se asocia a la política de compromiso, de “entendimiento” socialdemócrata, a su optimismo y su moralización de la política. Por el contrario, la imagen expresa una

⁷ *Ibidem*, p. 303; GS II/1, p. 297.

⁸ La imagen y el lenguaje, y la compenetración de imagen y lenguaje, como formas de la emancipación del sentido (de la intención del sujeto, de la teleología de la historia), es un problema amplio y complejo. Por un lado, nos lleva hacia atrás, hacia la temprana teoría benjaminiana de la “magia del lenguaje” como la manifestación de un lenguaje que sólo *se comunica a sí mismo*. Por otro, nos obligaría a revisar el *Trauerspielbuch* y su tematización de los emblemas y las alegorías como máxima separación de significante respecto del significado. Finalmente, nos remite al núcleo del proyecto de los Pasajes: su crítica de la idea de progreso a partir de una teoría de las *imágenes* dialécticas.

⁹ *Ibidem*, pp. 314 s. (tr. modificada); GS II/1, pp. 308 s.

tensión, un disenso, una intransigencia, se liga a una “desconfianza” dice Benjamin, contraria a todo “optimismo”, y por tanto afirma el primado de la política sobre la moral, una suerte de pesimismo político más allá del bien y del mal.

Aragon había escrito en su *Tratado de estilo*, de 1928:

No hay que confundir poesía y rutina, poesía y chochera, no hay que confundir imagen y comparación. (...) Pues la imagen no sólo es como se creía hace diez años un objeto habitual descrito por medio de un nombre de animal burlesco, etc., sino también la negación, la disyunción, lo general en lugar de lo particular, y muchas otras formas de aprehensiones de la idea puramente sintácticas, que deben inventarse cada vez. (...) La poesía es por esencia tormentosa, y cada imagen debe producir un cataclismo. ¡Es necesario que queme!¹⁰

La imagen aparece en Aragon como el lugar de un cataclismo, o, más precisamente, de una *disyunción* –un rasgo que será clave para la posterior concepción de la “imagen dialéctica” en Benjamin. Esta distinción entre comparación e imagen como modo de establecer la singularidad de la *imagen surrealista* ya había sido planteada tempranamente por el propio Breton, ya en su primer manifiesto, en un idéntico contrapunto con la “comparación”:

Las imágenes surrealistas, como las que produce el opio, no son evocadas voluntariamente por el hombre, sino que “se le presentan de un modo espontáneo y despótico.” (...) El valor de la imagen depende de la belleza de la chispa obtenida, y por lo tanto es función de la diferencia de potencial entre los dos conductores. Cuando esta diferencia es mínima, como pasa en la comparación, la chispa no se produce.¹¹

Este texto, que Benjamin conoció muy bien (aunque aquí no cita), plantea el carácter *no voluntario* de la imagen, por un lado: ella aparece, se presenta, se da, es inintencional¹². Pero además, Breton nos habla de la *tensión diferencial* en la imagen, de una radicalización de las fuerzas en conflicto, frente a la mengua o domesticación de la diferencia operada por la comparación. La imagen es *shock*, chispa,

¹⁰ Aragon, L., *Tratado de estilo*, México, UNAM, 2007, pp. 132, 98 y 123.

¹¹ Breton, A., *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires, Argonauta, 2001, p. 57.

¹² Este carácter involuntario será recogido posteriormente en los materiales preparatorios para las tesis sobre el concepto de historia: “La imagen del pasado que relampaguea en el ahora de su cognoscibilidad es, en una aproximación más precisa, una imagen de la memoria. Se parece a las imágenes del propio pasado que le vienen al hombre en un momento de peligro. Esas imágenes se hacen presentes, como sabemos, sin quererlo. De ahí que la historia sea en sentido estricto una imagen proveniente de la recordación involuntaria (...) A la memoria involuntaria no se le hace presente nunca –y en esto se distingue de la voluntaria– una sucesión de acontecimientos, sino sólo una imagen” (Benjamin, W., «Materiales preparatorios de “Sobre el concepto de historia”», en Mate, R., *Medianoche en la historia*, Madrid, Trotta, 2009, p. 317; GS I/3, p. 1243).

destello. Mientras que la comparación podría reducirse a una suerte de explicación discursiva, la imagen prescinde de toda mediación y *pasa fugazmente* (como dirá más tarde Benjamin). Dicho de manera tajante: entre el paraguas y la máquina de coser hay imagen, nunca comparación. La imagen es el *collage* del lenguaje¹³.

Esta concepción de la imagen, fraguada en la imagen surrealista de Breton y Aragon, es enlazada por Benjamin con el proceso de politización del surrealismo, más claramente visible por esos años en el caso de Pierre Naville¹⁴. Es en este sentido que la “organización del pesimismo” planteada por este último en su *La Révolution et les Intellectuels (Que peuvent faire les surréalistes?)*,¹⁵ de 1926, es entendida como una determinada *organización de las imágenes*. De este modo, en lo referido a la tarea de los intelectuales, “se trata mucho menos de hacer al artista de origen burgués en maestro del «Arte Proletario», que de hacerlo funcionar (incluso a costa de su actividad artística) en lugares verdaderamente relevantes de cuantos constituyen ese espacio de imágenes [Bildraum].”¹⁶ Vale decir, el intelectual surrealista debe hacerse cargo de la dimensión del imaginario, de aquella dimensión intermedia abierta por la “iluminación profana”, y centrar su intervención política allí. Una lucha por el imaginario colectivo que, según Benjamin, tiene consecuencias políticas de primer orden.

En este contexto aparece, por último, el concepto clave del ensayo benjaminiano: *Leib- und Bildraum*, ámbito del cuerpo y de la imagen, donde se dará la penetración más intensa entre imagen y acción política. Si “organizar el pesimismo”, como había dicho Benjamin, implica “descubrir en el ámbito de la acción política el ámbito integral de las imágenes”, ello significa, en función de lo que hemos explicitado sobre la “imagen”, radicalizar el disenso y la desconfianza, desalojar el optimismo progresista, rechazar la política socialdemócrata del entendimiento, y pasar a una acción política entendida como *shock*, como chispazo involuntario, como “cataclismo”, como práctica de la *disyunción*. Este es el tercer paso que da Benjamin en la teoría de la imagen implícita en texto que analizamos:

¹³ También Max Ernst se refería al collage, en una definición famosa, como “el encuentro de dos realidades distantes en un plano ajeno a ambas”.

¹⁴ Uno de los rasgos característicos de la recepción del surrealismo por parte de Benjamin es el modo en que silencia las tensiones internas al movimiento. Y lo más curioso es que tomará por exponentes máximos del surrealismo a aquellos que están en proceso de alejamiento del movimiento, y en particular a aquellos que rompieron por su decidido paso a la acción política. Así sucede con Naville en el ensayo de 1929, así sucederá con Aragon en trabajos de los años 30, como su “Sobre el lugar social del escritor francés en la actualidad”, al que luego nos referiremos. Para una historia de las rupturas de estos dos destacados surrealistas con el movimiento liderado por Breton, véase Nadeau, M., *Historia del surrealismo*, Barcelona, Ariel, 1972, caps. III y IV.

¹⁵ Una estimulante lectura de este escrito de Naville se puede encontrar en Löwy, M., «Pesimismo revolucionario: Pierre Naville y el surrealismo», en id., *La estrella de la mañana: surrealismo y marxismo*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2006.

¹⁶ Benjamin 2010, *op. cit.* (nota 3), p. 315; GS II/1, p. 309.

[...] allí donde una acción viene a sacar la imagen de sí misma [...] es donde se abrirá el ámbito de imágenes [Bildraum] buscado, el mundo de actualidad integral y polifacética [...] en el cual el materialismo político y la criatura física comparten al hombre interior [...] según una justicia dialéctica (esto es, que ni un solo miembro queda sin partir). Pero tras esa destrucción dialéctica el ámbito se vuelve aún ámbito de imágenes [Bildraum], o más concretamente: ámbito corporal [Leibraum]. [...] También lo colectivo es corpóreo. Y la physis, que se le organiza en la técnica, sólo se genera según su realidad política y objetiva en el ámbito de imágenes [Bildraum] del que la iluminación profana hace nuestra casa. Cuando el ámbito del cuerpo y el ámbito de la imagen se interpenetran [durchdringen] tan hondamente, que toda tensión revolucionaria se hace inervación [Innervation] corporal colectiva y todas las inervaciones corporales de lo colectivo se hacen descarga revolucionaria, entonces, y sólo entonces, se habrá superado la realidad tanto como el Manifiesto comunista exige.¹⁷

Asistimos a una curiosa simbiosis entre la función disyuntiva de la imagen, su potencia heterogénea, con su fuerza *fusional*, en tanto galvanización del colectivo, como fuerza de “interpenetración” entre cuerpo y colectivo: el *shock* de la imagen cumple aquí la doble función de liberación de energías y de “organización” de un cuerpo colectivo. El universo de las representaciones colectivas de las masas urbanas modernas (la cultura de masas como “kitsch onírico” explorada por los surrealistas) es un mundo de imágenes que como tal forma parte de la constitución corporal del colectivo, no sólo del universo volátil de sus representaciones, sino una existencia, como había dicho Bergson, situada a medio camino entre la “cosa” y la “representación”. Es un mundo con el que nos hemos familiarizado gracias a la “iluminación profana” surrealista, un mundo que no es ni meramente ideal ni puramente corporal, ni racional ni irracional. Se trata de una teoría materialista de la conciencia, para la cual no hay conciencia sin cuerpo, desplazando así el problema de la “conciencia de clase”, es decir, de la activación del cuerpo colectivo a través de la ideología, al territorio de una *teoría (política) de la imaginación colectiva*. Ese reino de lo imaginario es, por tanto, un depósito de energías políticas que circulan permanentemente entre la representación y la acción, de manera que el intelectual y el artista asumen un rol singular, debiendo ponerse al servicio de ese ámbito de imágenes. Pues llegado el momento adecuado, este ámbito de imágenes puede cobrar la intensidad necesaria para galvanizar la imaginación de las masas, imaginación que, al no ser sino un aspecto de su existencia corporal, las impulsa así a la acción colectiva. Es el punto en que el ámbito del cuerpo y de la imagen produce una descarga explosiva de energías almacenadas en el imaginario colectivo. Allí, la imagen (colectiva) se compenetra a tal punto con el cuerpo (colectivo) que estalla en una “inervación” del colectivo, es decir, en una descarga del sistema nervioso

¹⁷ *Ibidem*, pp. 315 s. (trad. modificada); GS II/1, pp. 309 s.

sobre las funciones corporales¹⁸. Benjamin piensa en esta época la política como el momento en el que las representaciones impregnan de tal modo las prácticas del colectivo que se produce un explosivo salto revolucionario de la teoría a la praxis: “allí donde los sujetos dan cuerpo a sus ideas *in actu*, se enlaza para Benjamin el espacio de la imagen con el del cuerpo.”¹⁹ A este enlazamiento y no a otra cosa llamó Benjamin *Aktualität*, tal como ya fue citado: “allí donde una acción sea ella misma la imagen (...) es donde se abrirá el ámbito de imágenes buscado, el mundo de actualidad integral y polifacética”. El choque entre cuerpo e imagen suscita el destello de un *Jetztzeit*, la intensidad de una “actualidad” que no es sino la acción política. Propiciar este lazo entre imaginario y acción parece ser el sentido de la politización del arte en esta etapa de la producción benjaminiana²⁰.

Antes de pasar a la relación entre esta teoría política de la imagen y la teoría de la imagen dialéctica, creemos conveniente plantear un breve rodeo que nos permita comprender y situar mejor esta singular concepción de la *imagen-acción*. Pues efectivamente, pareciera entre esotérico y antojadizo plantear este valor político de

¹⁸ El concepto de “inervación”, a pesar de la centralidad que cobra en ciertos trabajos benjaminianos, no ha sido suficientemente tematizado. En él se condensan los dilemas del “problema psico-físico” que preocuparon a Benjamin desde temprano. En el “Programa de un teatro infantil proletario”, de 1928, se plantea una relación inmanente entre inervación y “gesto”, como mediación corporal entre recepción, imaginación y creación. La inervación plantea, entonces, el *gesto* como problema político. (Un amplio párrafo sobre el concepto de inervación se puede encontrar en el glosario elaborado por Adolfo Vera al libro de Deótte, J.-L., *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Santiago, Metales Pesados, 2012.)

¹⁹ Weigel, S., *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura*, Buenos Aires, Paidós, 1999, p. 38. Éste y otros trabajos de Sigrid Weigel han sido muy importantes para la formulación de nuestras propias hipótesis.

²⁰ En uno de los trabajos más importantes sobre el sentido y alcance de lo político en el pensamiento benjaminiano, Uwe Steiner sostiene que la concepción benjaminiana del “verdadero político” echa sus raíces en tempranas notas de los primeros años veinte sobre “el problema psico-físico”, de manera que lo político aparece como una particular interpenetración entre cuerpo y espíritu. La “inervación” ocuparía el lugar del tránsito del uno al otro, abriendo el espacio de la acción política. Véase Steiner, Uwe, «The True Politician: Walter Benjamin’s Concept of the Political», *New German Critique*, 83 (2001). Benjamin remonta esta concepción a la tradición socialista, apoyándose en el singular materialismo de Fourier y del joven Marx. “En cuanto a la idea de Fourier de la difusión de los falansterios mediante explosiones, hay que citar dos ideas de mi *Política*: la de la revolución como inervación de los órganos técnicos del colectivo (compararlo con el niño que, al intentar coger la luna, aprende a asir) y la de «quebrar la teleología de la naturaleza»” (LP, pp. 643-644; GS V/2, p. 777). Y cita, en relación a su concepción marcadamente vitalista de la revolución, al Marx de la emancipación de los sentidos: “Sobre la doctrina de las revoluciones como inervaciones del colectivo: «La supresión de la propiedad privada es... la completa emancipación de todos los sentidos humanos... pero es emancipación... porque... los sentidos y el espíritu de los demás hombres se convierten en algo *propio*. Por tanto, además de los órganos inmediatos, se forman *órganos sociales* (...)»” (LP, p. 664; GS V/2, p. 801). Steiner, sin embargo, no vincula la idea de *inervación del colectivo* con la noción, central en el ensayo sobre el surrealismo, de *Leib- und Bildraum*, perdiendo de vista la conexión fundamental entre el “problema psico-físico” y la tematización de la noción de *imagen*.

la imagen. Pero aunque la formulación sea quizás un tanto esotérica, el planteo no lo es. Para situarlo en los debates políticos de principios de siglo, consideramos que no es aventurado recordar la recepción, por parte de Benjamin, de las *Reflexiones sobre la violencia* de Georges Sorel. Como se sabe, la teoría soreliana de la “huelga general proletaria” cumple un rol fundamental en la economía del primer trabajo explícitamente político de Benjamin, “Hacia la crítica de la violencia”, de 1921. Allí, la “huelga general proletaria” es la expresión profana más contundente de una política de los *puros medios*, orientada por lo que Benjamin denominó una “violencia divina”. Si nos desplazamos al ámbito del ensayo sobre el surrealismo, no puede dejar de reconocerse que aquello que Benjamin entendía por *Bildraum* y su potencial de activación política del colectivo se encuentra en una asombrosa cercanía al sentido que Sorel atribuyó al *mito*: en ambos autores una teoría de las *imágenes* opera como trasfondo de una teoría de la acción política de sesgo anarco-libertario. Es conocida la función que Sorel atribuyó al mito como instancia de activación de la acción colectiva. No puede desconocerse que Benjamin, sobre todo en los años veinte, pensó el “mito” de manera muy crítica, como aquello que habría que disolver. Sin embargo, quizá pueda sostenerse que el “mito” se modulaba de maneras muy distintas en Benjamin y Sorel: en Benjamin aludía a la dimensión demoníaca de la culpa y el destino, mientras que en Sorel remitía a la función política articuladora de ciertas representaciones colectivas. Sólo con una hipótesis como esta se puede explicar que el principal objeto de la recepción de Sorel por parte de Benjamin sea, justamente, la “huelga general proletaria”, es decir, el *mito moderno* por excelencia en la teoría de Sorel.²¹ En este sentido, y sin desconocer el choque interno al concepto de mito en juego, es posible sugerir que *el Bildraum benjaminiano puede entenderse como su reformulación del mito soreliano*. El propio Sorel facilita este paralelo, al pensar su mito en términos de *ámbito de imágenes*:

la huelga general, en verdad, es lo que acabo de exponer: el *mito* en que se condensa por completo el socialismo, esto es, un ensamblaje de imágenes capaces de evocar en bloque, y por la sola intuición, antes de todo análisis reflexivo, la masa de sentimientos que corresponden a las diversas manifestaciones de la guerra encarada por el socialismo contra la sociedad moderna.²²

Y así como Benjamin acompaña su teoría de la imagen-acción con una epistemología de la “iluminación profana”, Sorel también basa su teoría del mito como ensamblaje de imágenes activadoras del colectivo con una teoría del conocimiento no racionalista (en su caso, incluso anti-intelectualista e irracionalista, cosa que no

²¹ Intentamos deslindar estos problemas en García, L. I., «Para un materialismo del umbral. Walter Benjamin entre mito y razón», *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, n° 4 (2012).

²² Sorel, G., *Reflexiones sobre la violencia*, Madrid, Alianza, 2005, pp. 77-78.

sucede en Benjamin), esto es, en una apropiación de la filosofía vitalista de Bergson. Como plantea Carlo Salzani en una notable lectura de “Hacia la crítica de la violencia”, refiriéndose a Sorel: “Myth is assimilated to Bergson’s «*connaissance totale*» («integral knowledge»), a form of knowledge that is *intense, instinctive, total, indivisible and instantaneous*”²³. No puede desconocerse que muchos de estos rasgos están presentes en la epistemología benjaminiana, incluso en su madurez. Vemos que una tal teoría de la imagen vincula (aunque no *identifique*) a Benjamin, teórica y políticamente, a la *Lebensphilosophie* de su época, también preocupada por acceder a un tipo de experiencia pleno, integral²⁴.

De este modo, la primera teoría de la imagen benjaminiana oscila entre una teoría del conocimiento no racionalista, y una teoría política anarco-vitalista, en la dirección de una recuperación de la experiencia en sentido enfático para el mundo moderno. El temprano reclamo de una ampliación de la experiencia se concretiza en los años veinte en términos de una verdadera *política de las imágenes*, con marcadas implicancias teóricas y políticas. La iluminación profana nos familiariza con una esfera de representaciones colectivas, con un ensamblaje de imágenes materiales y concretas capaz de galvanizar la imaginación de las masas y de lanzarlas de ese modo a la acción colectiva.

3. La *imagen-recuerdo*: la “imagen dialéctica”

Podría establecerse un paralelo entre el tránsito que lleva de aquel concepto temprano de “imagen” al concepto maduro de “imagen dialéctica” y el que conduce de la primera a la segunda fase del desarrollo del proyecto sobre los Pasajes. Como se sabe²⁵, la primera fase se inicia en 1927 y se interrumpe en 1929, mientras que en 1934, y a partir de una serie de replanteos teóricos de fondo, comienza una nueva etapa de trabajo sobre los Pasajes que continúa ininterrumpidamente hasta la muerte de Benjamin. Ese tránsito partió del diagnóstico crítico, por parte del propio Benjamin, de la “ingenuidad rapsódica” de la primera versión, por su “ilícita configuración «poética»”²⁶. El “nuevo rostro”²⁷ que presentaba el trabajo,

²³ Salzani, C., «Violence as pure praxis: Benjamin and Sorel on Strike, Myth and Ethics», *Colloquy. Text, theory, critique*, n° 16 (2008), Monash University, p. 31.

²⁴ En este sentido, queda pendiente explorar los modos en que el planteo benjaminiano sobre la imagen se interseca con el itinerario de reflexión que va del primer capítulo de *Materia y memoria* de Bergson hasta las reflexiones sobre la imagen-acción en las reflexiones sobre cine de Gilles Deleuze. En general, la relación de Benjamin con la *Lebensphilosophie* permanece muy poco explorada.

²⁵ Véase, por ejemplo, la concisa reconstrucción de Rolf Tiedemann de la historia del libro sobre los Pasajes en su «Introducción del editor», en LP, pp. 9-33.

²⁶ LP, pp. 919 y 936; GS V/2, pp. 1117 y 1138.

²⁷ LP, p. 909; GS V/2, p. 1103.

debido en gran medida a las experiencias políticas del exilio, habría implicado un esfuerzo por cimentar metodológicamente el proyecto sobre bases más firmes, un recurso más insistente a la historia social, y una deliberada intención de definir su posición frente a la teoría marxista. El paso de la noción, aún vaga, de “ámbito de la imagen” a la idea de “imagen dialéctica” condensa en buena medida estas transiciones. Hablar de una imagen “dialéctica” implicaba varios movimientos a la vez. Por un lado, expresaba un esfuerzo por aclarar el estatuto y la función metodológicos de una noción, la de “imagen”, necesitada aún de precisiones conceptuales, sobre todo en vistas a experiencias históricas que las reclamaban (la experiencia del exilio y la lucha antifascista). Por otro, también implicaba incorporar, de manera mucho más contundente que en el primer concepto, el *índice temporal* que inquieta la noción de imagen en Benjamin. Por último, al hablar de una imagen *dialéctica* se hacía comparecer su noción previa de imagen a un concepto central de la teoría marxista, al menos tal como ella era elaborada en la discusión filosófica alemana de la época. De modo que puede sugerirse que la elaboración del concepto de “imagen dialéctica” es, en parte al menos, el modo en que su temprana teoría política de la imaginación colectiva comparece ante los reclamos metodológicos y políticos que el marxismo y la lucha antifascista eleva en la segunda fase del proyecto sobre los Pasajes.

Esto parece amparado en la propia autopercepción de Benjamin, quien, en la carta con la que acompaña el envío a Adorno de su *exposé* de 1935, primera gran cristalización de la nueva fase de trabajo, sostiene: “La ingenuidad rapsódica llegó a su fin.” Y para aclararlo, Benjamin alude a un “proceso de refundición que ha conducido a la gran masa de ideas, inicialmente impulsada metafísicamente, a un estado de agregación en el que el mundo de las imágenes dialécticas queda asegurado frente a toda objeción que provoque la metafísica”. Y aún más: “con este método creo poder obtener una posición sólida en la discusión marxista, aunque sólo sea porque aquí la cuestión decisiva de la imagen histórica es tratada por vez primera en toda su extensión”²⁸. Es decir, Benjamin mismo parece reconocer en la tematización de las imágenes dialécticas el eje sobre el que se articula la nueva fase del trabajo sobre los Pasajes. Nos sugiere que en la imagen dialéctica (equiparada aquí a la expresión “imagen histórica”) cristaliza el fin de cierta ingenuidad inicial, la crítica a un trasfondo metafísico, y un ponerse a la altura de la discusión marxista.

Sin embargo, hay que reconocer que la transición no es nítida ni tajante, sino que más bien plantea un campo de fuerzas alrededor del problema de la imagen, que ciertamente ubica en uno de sus extremos la noción de un “espacio del cuerpo y de la imagen” y en el otro la idea de “imagen dialéctica”, pero que abre en su arco de tensiones un amplio espacio de convivencia y contaminación entre los elementos

²⁸ Adorno, Th. y Benjamin, W., *Correspondencia (1928-1940)*, Madrid, Trotta, 1998, p. 98.

característicos de ambos momentos. De modo que podremos encontrar formulaciones preliminares de la noción de “imagen dialéctica” durante el período temprano, e insistencias de la noción de “espacio de cuerpo y de la imagen” en el período maduro.

En efecto, la primera utilización de la expresión “imagen dialéctica” puede encontrarse ya en una de las últimas notas incluidas por el editor entre las “primeras anotaciones” (de los años 1927 a 1930). Se trata de la primera mención del concepto, y la única en esta primera fase de desarrollo del proyecto sobre los Pasajes. En ella se ofrecen ya algunas de sus claves fundamentales:

Sobre la imagen dialéctica. En ella está escondido el tiempo. Ya en la dialéctica de Hegel está escondido el tiempo. Sin embargo, la dialéctica hegeliana sólo conoce el tiempo como tiempo del pensamiento –histórico, si es que no psicológico. Todavía no conoce el diferencial de tiempo [Zeitdifferential] en el que únicamente es real y efectiva la imagen dialéctica. Hay que intentar mostrar esto en la moda. El tiempo real no ingresa en la imagen dialéctica a tamaño natural –y menos psicológicamente–, sino en su figura más pequeña. – El momento temporal en la imagen dialéctica sólo se puede indagar por completo mediante la confrontación con otro concepto. Este concepto es el “ahora de la cognoscibilidad”²⁹

Esta temprana anotación ofrece ya muchos elementos clave. Antes que nada, inscribe el problema del tiempo, el “momento temporal” en el centro del concepto de imagen dialéctica, algo que no sucedía en el temprano concepto de imagen –ligado, en todo caso, a cierta noción de “actualidad” anclada en una teoría de la *corporalidad*. Inmediatamente, ese tiempo es determinado de una manera singular, que lo aproxima a la noción de *instante*, ya anticipado en la primera noción de imagen. Se trata, dice Benjamin, de un tiempo que no puede ser pensado en clave idealista, no es meramente “mental”, sea histórico o psicológico. Contra la continuidad del tiempo histórico, contra el subjetivismo de un tiempo psicológico, contra la metafísica idealista del tiempo: se trata de un tiempo no histórico, no continuo, no psicológico. Esa instancia de quiebre objetivo es nombrada con la idea de un *diferencial del tiempo*, de una noción de tiempo entendido como una suerte de desdoblamiento, como una no identidad que deja su marca en el tiempo (más que el tiempo habilitando la diferencia), de una diferencia inscrita en la propia temporalidad. De algún modo, estamos ante la *temporalización* de la temprana noción de imagen como *disyunción*, tal como la elaborara Benjamin a partir de Aragon. El “Zeitdifferential” abriría una *disyunción* del tiempo, una no identidad del instante consigo mismo, una *diferencia entre el ahora y el ahora*. Si esto es así, la plenitud del instante, de este tiempo ni histórico ni psicológico, es una inscripción ella misma *diferencial*, es

²⁹ LP, p. 860; GS V/2, pp. 1037 s.

decir, es un choque súbito y violento de diversidades, y no la patencia afirmativa de una presencia a sí, no la descarga de las energías de un cuerpo por sus cauces pertinentes, no la coincidencia gozosa y fusional del instante consigo mismo. El instante, justamente, como el abrirse de una falla, de manera que su intensidad no es la del reencuentro del tiempo consigo mismo, sino de su desajuste fundamental, su *disyunción*, su apertura al *Zeitdifferential*. De algún modo, estamos ante una suerte de crítica implícita a la *Lebensphilosophie*, que antes parecía acompañar como trasfondo velado del planteo epistémico-político de Benjamin. Ésta podría ser una de las maneras de comprender, en su sentido más profundo, el esfuerzo benjaminiano por ir más allá de la “ilícita configuración «poética»” inicial del proyecto de los Pasajes: la imagen dialéctica, aunque seguirá buscando el vínculo con la acción, abandona sin embargo todo parentesco implícito con la *imagen-mito* de Sorel.

El tiempo “en su figura más pequeña”, este instante cargado de diferentes temporalidades (o tiempo diferenciado o diferencial de tiempo), remite a la *epistemología monadológica* de Benjamin, condensada aquí en la noción del “*ahora de la cognoscibilidad*”: el *ahora*, como ámbito privilegiado de la “imagen dialéctica” (más tarde hablará de “*Jetzt-Zeit*”, de “tiempo-ahora”), plantea la idea de que la cognoscibilidad de una realidad remite a una *ocasión* (*chance*, dice Benjamin) singular, antes o después de la cual ese conocimiento no es posible. Esa chance, ese momento *kairológico* de la temporalidad, abre el espacio para una nueva forma de politización de los conceptos benjaminianos. Pues el anclaje político tenderá ahora a centrarse menos en el “materialismo antropológico” de su entusiasmo surrealista, en el que la imagen era la chispa que conectaba representación y corporalidad colectiva, y se instala más bien en su peculiar “materialismo histórico” de madurez, en el que la imagen es el lugar de una singular *politización del tiempo*, menos ligada a lo político como *inervación del cuerpo colectivo* y más orientada a una *singularización del tiempo colectivo*. La historia se constituye en una estratificación de temporalidades, en una simultaneidad de lo anacrónico, y lo político se instala en las fallas *entre* estas placas tectónicas, allí donde los movimientos (políticos) menos tienen que ver con acumulaciones progresivas que con cataclismos sísmicos.

El índice temporal de la categoría y su rendimiento para la teoría del conocimiento histórico serán, entonces, algunos de los principales rasgos que caracterizarán la segunda fase del desarrollo de la noción de imagen, ahora en tanto *imagen dialéctica*. A la vez, el énfasis en el ahora, en la irrupción de lo instantáneo, y la dimensión política de ese énfasis, vinculará la primera teoría política del “espacio de la imagen” con este nueva epistemología histórica de la “imagen dialéctica”.

En 1934 se publica en la *Zeitschrift für Sozialforschung* “Sobre la situación social que el escritor francés ocupa actualmente”, un ensayo en el que sus referencias al movimiento surrealista muestran el modo en que Benjamin replantea la problemática del *Bildraum* del ensayo de 1929 en los términos de la nueva problemática del desarrollo de su proyecto:

el desarrollo dialéctico del movimiento [surrealista –L.G.] consistió en que ese nuevo espacio de imágenes [Bildraum] que había ido explorando en forma tan atrevida se fue revelando idéntico al de la praxis política. Así, en todo caso, los surrealistas trasladaron a este espacio la patria de una sociedad sin clases.³⁰

En estos pasajes, Benjamin cita, con y sin comillas, su propio ensayo seminal sobre el surrealismo, de cinco años antes. Sin embargo, el *Bildraum* surrealista, orientado a suscitar la *inervación* corporal del colectivo, esto es, pensado antes que nada como teoría de la acción, es aquí trasladado insensiblemente al contexto de una teoría política de la historia, en la que el espacio de imágenes se liga ya no tanto al cuerpo del colectivo, sino a través del *inconsciente colectivo*. Aunque este concepto aún no aparece aquí, el principal agregado a las formulaciones de 1929 es la última frase citada: “los surrealistas trasladaron a este espacio la patria de una sociedad sin clases”. El *Bildraum* es ya pensado como el depósito de experiencias colectivas pasadas, de promesas de emancipación truncadas, dispuestas para su actualización política en el presente. El “espacio del cuerpo y de la imagen” está operando su giro histórico, a través de una noción clave en estos años, la de *imágenes colectivas de deseo*.

Un año más tarde, en 1935, redacta Benjamin la primera gran síntesis de la nueva orientación del proyecto de los Pasajes, el *exposé* titulado “París, capital del siglo XIX”. Como se sabe, es a partir de las formulaciones allí contenidas que se desata un debate epistolar entre Benjamin y Adorno que será el espacio privilegiado del despliegue conceptual de la noción de imagen dialéctica. De allí la importancia de este contexto. En un famoso pasaje, escribía Benjamin:

A la forma del nuevo modo de producción, que al principio aún está dominada por la del antiguo (Marx), le corresponden en la conciencia colectiva imágenes [Bilder] en las que lo nuevo se entrelaza con lo antiguo. Estas imágenes son imágenes desiderativas [Wunschbilder], y en ellas el colectivo busca tanto superar como transfigurar la inmediatez del producto social y las carencias del orden social de producción. Junto a ello se destaca en estas imágenes desiderativas el firme esfuerzo de separarse de lo anticuado –lo que en realidad quiere decir: del pasado más reciente–. Estas tendencias remiten a la fantasía icónica, que recibió su impulso de lo nuevo, al pasado más remoto. En el sueño en el que, en imágenes, surge ante cada época la siguiente, esta última aparece ligada a elementos de la prehistoria, esto es, de una sociedad sin clases. Sociedad cuyas experiencias, que tienen su depósito en el inconsciente colectivo, producen, al entremezclarse con lo nuevo, la utopía, que ha dejado su huella en miles de configuraciones de la vida, desde las construcciones permanentes hasta la moda fugaz.³¹

³⁰ Benjamin, W., «Sobre el lugar social del escritor francés en la actualidad», en id., *Obras, libro II/vol. 2*, tr. J. Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2009, p. 416 (trad. modificada); GS II/2, p. 798.

³¹ LP, p. 39; GS V/1, pp. 46 s.

Aquí las imágenes son resultado de la producción simbólica del colectivo deseante. En ellas se organizan las fuerzas utópicas de una época. En relación a la primera teoría política de las imágenes, se reitera aquí el carácter movilizador y no intelectualista de estas imágenes. Sin embargo, aparecen al menos tres elementos ausentes en la visión anterior. Por un lado, el vínculo con el marxismo, que no estaba presente en la agenda de la primera fase del trabajo sobre los Pasajes. Por otro lado, la idea de la superposición temporal de pasado y presente en la imagen, ausente también en la fase anterior. Y por último, la idea de que ese pasado primordial es el depósito de una fantasía utópica saturada con la promesa marxista (*retrospectiva*) de una sociedad sin clases. En el mismo *exposé* planteaba Benjamin:

Pero precisamente la modernidad cita siempre la prehistoria. Aquí ocurre esto mediante la ambigüedad característica de las relaciones y productos sociales de esta época. La ambigüedad es la presentación plástica de la dialéctica, ley de la dialéctica en reposo. Reposo que es utopía, y la imagen dialéctica [dialektische Bild], por tanto, imagen onírica [Traumbild]. Semejante imagen presenta la mercancía en última instancia: un fetiche. Semejante imagen presentan los pasajes, que son tanto casa como calle. Semejante imagen presenta la prostituta, vendedora y mercancía en uno.³²

Este es el resultado del ensamblaje conceptual entre la imagen onírica surrealista y la noción de *Zeitdifferential*: la imagen onírica se instala en un quiebre diferencial del tiempo, y hace surgir la utopía. La dialéctica de lo más nuevo y la historia primordial (*Urgeschichte*) es el núcleo de la imagen dialéctica planteada ahora como utopía: promesa de futuro anclada en una remisión a lo más arcaico. La imagen dialéctica es, en este contexto, *Traumbild*, imagen onírica.

Ahora, como el propio Benjamin vio, la imagen pensada de este modo plantea una *ambigüedad* fundamental. Dicho en términos marxistas, la imagen oscila entre el engaño de la fantasmagoría y la promesa de emancipación y plenitud. Estamos en la extraña lógica de la imagen onírica: ella es, como lo vio Freud, expresión de deseo, pero nunca manifestación directa de deseo, sino siempre expresión *desfigurada*. La imagen dialéctica, en la medida en que intenta rescatar las energías utópicas de la fantasía icónica en la sociedad capitalista, se ve obligada a trabajar sobre esta base ambigua y distorsionada. Esta ambigüedad constituye el motivo fundamental del largo debate con Adorno, y de las diversas confusiones a que ha dado lugar la concepción madura de la imagen dialéctica benjaminiana. Intentaremos aclarar el sentido de esta “ley”, el funcionamiento de esta dialéctica. Con todo, de lo que se trata no es de disipar la ambigüedad, como hubiese pretendido Adorno, sino de reconocer el sentido de su necesidad, la ley de su movimiento.

³² LP, pp. 45 s.; GS V/1, p. 55.

La noción de imagen dialéctica se enlaza en esta fase de su desarrollo con un singular concepto de *inconsciente colectivo*. El inconsciente colectivo es, según Benjamin, el *depósito de las imágenes desiderativas (Wunschbilder)* del colectivo. La *fantasía icónica* del colectivo configura *imágenes* en las que busca transfigurar las carencias del orden social capitalista. Ellas no son, todavía, acción colectiva, es decir, no son aún la efectiva transformación de las condiciones de vida. Pero, como vimos en el primer apartado, son el primer paso hacia la *inervación del colectivo*, es decir, hacia la acción transformadora. Benjamin ya había dicho: “Solamente la imagen representada mantiene viva la voluntad. La palabra la inflama, como mucho, para arder sin llama. No hay voluntad íntegra sin representación figurativa exacta. No hay representación sin inervación”³³.

Sin embargo, la teoría marxista ya ha dejado su marca en esta fase de la producción de Benjamin, y ello lo hace sensible al siguiente dilema (ausente tanto de la primera teoría de la imagen de Benjamin como de la teoría del mito en Sorel): si toda acción colectiva está amparada por un conglomerado de imágenes que aglutinan la voluntad del colectivo, ¿cómo distinguir la utopía comunista del mito fascista? O, desde otra perspectiva: si las imágenes de deseo, “*Wunschbilder*”, buscan “transfigurar” el orden social en función del imaginario colectivo, ¿cómo distinguir las anticipaciones utópicas de las configuraciones ideológicas del capital? O aún: si presentan la misma ambigüedad que la propia mercancía, ¿cómo preservarlas del embrujo de su fetichismo? Y con más precisión: ¿cómo distinguir las imágenes dialécticas de las *imágenes arcaicas* de Jung? La teoría de la imagen dialéctica que Benjamin desarrolla entre 1935 y 1940 despliega su enorme esfuerzo por no desentenderse de ninguno de estos problemas. Esta mayor cautela ante los dilemas y aporías de una teoría política de las imágenes es la principal diferencia entre la temprana noción de “espacio del cuerpo y de la imagen” y la teoría madura de la “imagen dialéctica”. Una cautela, una *sobriedad* que se radicaliza después de la redacción del *exposé* del 35, y del intercambio epistolar con Adorno, tal como se puede reconocer, sobre todo, en el la carpeta N del libro de los Pasajes y en las tesis “Sobre el concepto de historia”.

Sin embargo, esto no significa que el concepto quede exento de aporías y tensiones. La “imagen dialéctica” de Benjamin se atiene, con total consecuencia, a la “ley” de la dialéctica detenida, vale decir, intenta dar cuenta de los extremos que ha convocado, sin resignar las tensiones en una versión simplificadora. La imagen dialéctica se tiende entre la conservación y la transformación, entre la mera ideología y la anticipación utópica, entre la promesa de plenitud de la mercancía y su fetichismo, entre la conciencia oscura para sí y la conciencia de clase, o dicho en una fórmula, la imagen dialéctica es el tránsito del mito a la utopía.

³³ Benjamin, W., *Calle de dirección única*, en id., *Obras, libro IV/vol.1*, tr. J. Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2010, p. 56 (trad. modificada); GS IV/1, pp. 116 s.

En la imagen dialéctica, lo que ha sido de una determinad[a] época es sin embargo a la vez “lo que ha sido desde siempre”. Como tal, empero, sólo aparece en cada caso a los ojos de una época completamente determinada: a saber, aquella en la que l[a] humanidad, frotándose los ojos, reconoce precisamente este imagen onírica en cuanto tal. Es en este instante que el historiador emprende con ella la tarea de la interpretación de los sueños.³⁴

Bajo la figura del *despertar* (“frotándose los ojos”) se plantea en Benjamin la distancia crítica entre imagen onírica e imagen dialéctica: esta última es el umbral que arranca a aquella del curso aqueróntico de los sueños colectivos, y que la dispone ya no para el estímulo del cuerpo colectivo sino más bien para una “interpretación” de su producción simbólica. En los años del Tercer Reich, Benjamin ya no liga de manera directa imagen de deseo y descarga revolucionaria, acaso advirtiendo que las energías depositadas en el “inconsciente colectivo” pueden ser capitalizadas para fines ajenos a la emancipación de ese colectivo. Pero no sólo el contexto político, sino también sus propias decisiones teóricas lo van alejando de la formulación “ingenua” de la imagen. Si la imagen es ahora pensada como imagen de *deseo*, la recepción del psicoanálisis en esta fase de su labor³⁵ lo torna cauto ante cualquier lectura inmediata del deseo, que no lo vea como una *cifra* a ser interpretada, que no lo vea *desfigurado* por la represión que sufre en la sociedad capitalista. La imagen onírica, entonces, puede ser pensada más como *síntoma histórico* que como mero detonante de la acción política. De lo que se trata ahora, entonces, es de *transformar las imágenes oníricas en imágenes dialécticas*. Estamos ante el contrapunto entre *imagen-acción* e *imagen-escritura*, entre una imagen ligada de manera inmediata (a través de su compenetración con el cuerpo, en tanto catalizador de sus *inervaciones*) a la acción política, y una imagen ligada al descifrado de una lectura, que aspira a una “construcción histórica” que prepara la acción política en la interpretación materialista.

El espacio del cuerpo y de la imagen aparece así como una imagen onírica que se ha tornado real o como una fantasía original [Urphantasie] materializada. [...] Por el contrario, la imagen dialéctica es una imagen *leída*, una imagen en el código lingüístico, aun cuando el material para su representación pueda ser aquí multifacético.³⁶

La teoría benjaminiana de la imagen recorre una sinuosa senda puntuada por la vertiginosa alternancia de los nombres de Sorel, Jung y Freud. La interpretación materialista de los sueños se convierte en la mediadora entre la energía depositada en las imágenes colectivas de deseo y la acción política.

³⁴ LP, p. 466; GS V/1, p. 580.

³⁵ Sobre la recepción del psicoanálisis en Benjamin véase Weigel 1999, *op. cit.* (nota 19), y Zumbusch 2004, *op. cit.* (nota 1)

³⁶ Weigel 1999, *op. cit.* (nota 19), p. 53.

No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente o lo presente sobre lo pasado, sino que la imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen[,] en discontinuidad. – Sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (esto es, no arcaicas), y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje. *Despertar*³⁷

La distancia que progresivamente va planteando con su propia concepción temprana de la imagen se plasma, en los últimos años de su vida, en la distinción crítica entre imagen arcaica e imagen dialéctica. El “despertar” es la cesura que une y separa el peso mítico de las imágenes arcaicas de su *interpretación* en las imágenes dialécticas y, con ello, la disolución de su rémora mítica. Esa disolución remite aún a la acción política, pero con un ímpetu crítico ausente en la imagen surrealista.

Al pensar pertenece tanto el movimiento como la detención de los pensamientos. Allí donde el pensar, en una constelación saturada de tensiones, llega a detenerse, aparece la imagen dialéctica. Es la cesura [Zäsur] en el movimiento del pensar. Su lugar no es, por supuesto, un lugar cualquiera. Hay que buscarlo, por decirlo brevemente, allí donde la tensión entre las oposiciones dialécticas es máxima. Por consiguiente, el objeto mismo construido en la exposición materialista de la historia es la imagen dialéctica. Es idéntico al objeto histórico; justifica que se le haga saltar del continuo del curso de la historia.³⁸

Desde su primera formulación, la imagen dialéctica fue remitida a un *Zeitdifferential*. Ahora aparece como la *Zäsur* del pensar. El hilo que va articulando este concepto es el de la interrupción de un *continuum*. Esa interrupción es el lugar ya no de una *inervación*, sino de una *rememoración*. La revolución será menos la “inervación del cuerpo del colectivo” que el “hacer saltar el *continuum* de la historia”, la *cita* de la historia, en la que la imagen representa menos una *descarga de energías* que una *interrupción de una continuidad en el ahora de la rememoración*.

El historiador materialista, sostiene Benjamin en los materiales preparatorios para las tesis sobre el concepto de historia, no se contenta con establecer un nexo causal entre diversos momentos históricos, no desgrana la sucesión de hechos como un rosario entre sus dedos. Él, más bien, capta

la constelación en que la se encuentra su época con otra muy determinada del pasado. De esta suerte fundamenta un concepto del presente como *ahora* en el que han penetrado, esparciéndose, astillas del tiempo mesiánico. Este concepto instaura una conexión

³⁷ LP, p. 464; GS V/1, pp. 576 s.

³⁸ *Ibidem*, p. 478; GS V/1, p. 595.

entre historiografía y política que es idéntica a la que se da, en el plano teológico, entre rememoración [Eingedenken] y redención. Este presente cristaliza en imágenes que se pueden llamar dialécticas.³⁹

4. Coda: la prosa de la imagen

El recorrido planteado no admite un esquema dual de comprensión. Resulta necesario atender a la contaminación entre los polos de un mismo pensamiento de la imagen, mostrando la pertenencia de ambos a una misma constelación, a una misma teoría política de la imagen. Tal como lo expresara en 1935 el propio Benjamin en relación a las dos fases del proyecto de los pasajes: “Estos dos proyectos guardan entre sí una relación de polaridad. [...] Ahora tengo los dos extremos del arco”.⁴⁰ Se impugnan las dicotomías simplificadoras y se aboga por un pensamiento que construya máquinas bipolares tensadas entre los extremos del fenómeno estudiado. *Imagen-acción e imagen-recuerdo* han de encontrar su propia unidad polar, su propio campo de fuerzas. La expresión más elocuente de esta arco de tensiones es la inclusión por parte de Benjamin de una autocita del ensayo sobre el surrealismo, de 1929, entre los materiales preparatorios de sus tesis “Sobre filosofía de la historia”, de 1940. Con esto, Benjamin se muestra consciente de un largo proceso de construcción de un concepto, enlazando así temprano interés por la imagen surrealista con su testamento filosófico:

Organizar el pesimismo significa ... descubrir el espacio de la imagen [Bildraum] ... en el interior de la acción política. A ese espacio de la imagen, sin embargo, no se lo puede ya medir en términos contemplativos ... Ese ansiado espacio de la imagen ... es el mundo de la actualidad universal e integral. («El surrealismo»)⁴¹

Es significativo el modo en que Benjamin recorta su recuperación, el modo en que se *cita* a sí mismo. En primer lugar, nuevamente, el pesimismo y su organización: contra el historicismo progresista, el pesimismo de los surrealistas podía ser recuperado al momento de escribir sus tesis contra la filosofía de la historia. Esta organización se plantea como una articulación del *Bildraum* y la acción política, del espacio de la imagen y el de la praxis. La acción política no puede ser subordinada al curso lineal de una optimista progresión histórica hacia lo mejor, sino que ha de

³⁹ Benjamin, W., «Materiales preparatorios de “Sobre el concepto de historia”», en Mate 2009, *op. cit.* (nota 12), p. 321; GS I/3, p. 1248.

⁴⁰ LP, p. 936; GS V/2, p. 1138.

⁴¹ Benjamin, W., «Materiales preparatorios de “Sobre el concepto de historia”», en Mate 2009, *op. cit.* (nota 12), p. 310 (transcribimos literalmente las comillas y el paréntesis del propio Benjamin); GS I/3, pp. 1234 s.

anclar en el desarreglo temporal implicado en la *actualidad sincrónica* de la imagen y la violencia vertical que ejerce sobre la historia. Tal enlace entre praxis e imagen involucra un registro no contemplativo, descriptivo, externo, sino del orden del *acto*. La “tarea de la inteligencia revolucionaria” (de eso se trataba en aquel pasaje de 1929), no tenía que ver con escribir sobre el proletariado o con comprometerse con su causa, sino con atravesar *en acto* el *Bildraum*, asumir la “organización” de ese *ámbito de imágenes* revolucionario. Con todo, Benjamin no recupera en esta autocita el marcado énfasis en la dimensión *corporal* y *colectiva* sobre el que aquel pasaje tanto insistía, y que culminaba en la idea de una descarga súbita de energía colectiva, la *inervación*. Ya no es más *Leib- und Bildraum*, sino sólo *Bildraum*. Sin *corpus*, la imagen suspende su fuerza *fusional* y se abre a una “organización” no orgánica, una política sin cuerpo colectivo, o a un colectivo sin cuerpo. Se abre nuevamente la tensión: la imagen no es tanto el catalizador corporal de una descarga revolucionaria, sino el *espaciamento de la temporalidad* como apertura de un ámbito grávido de *chance* revolucionaria. En este sentido se abre el espacio singular, histórico-político, del *Eingedenken* benjaminiano. Si la imagen es este espaciamento kairológico de la temporalidad, entonces *la imagen es lo político*. Como organización del pesimismo en la sincronía fulminante de la imagen, ella es *estado de excepción efectivo*.

Inmediatamente después de la autocita, leemos en el fragmento referido: “La redención es el *limes* del progreso.” Podemos entonces decir: la imagen es el *limes* del progreso, su borde, su fisura, su punto de quiebre o exceso. Y continúa:

El mundo mesiánico es el mundo de la actualidad universal e integral. Sólo en él hay una historia universal. Pero no en cuanto escrita sino en cuanto festejada. Es como una fiesta [Fest] depurada de todo festejo [Feier]. No conoce cánticos festivos. Su lenguaje es la prosa liberada que ha hecho saltar por los aires los grilletes de la escritura. (La idea de la prosa coincide con la idea mesiánica de la historia universal.)⁴²

La imagen es a la política lo que la idea de la prosa a la redención. La interpretación de los sueños de la historia ha de conectar, finalmente, con la sobriedad prosaica de una lengua emancipada. Si en la imagen-acción aún se alojaba una afinidad con la imagen-mito de Sorel, si en la imagen-deseo aún eran necesarias cláusulas de demarcación respecto de las imágenes arcaicas de Jung, la imagen dialéctica involucra un desplazamiento general de lo mítico en el horizonte de la “junoniana sobriedad” de la prosa.⁴³ ¿Qué significa pensar la revolución bajo el signo de la idea

⁴² *Ibidem*; GS I/3, p. 1235.

⁴³ Por supuesto, el concepto filosófico de *prosa* nos remite al romanticismo alemán y a su conceptualización en Benjamin, W., *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, en id., *Obras, libro I/vol. 1*, tr. A. Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2007, sobre todo a las consideraciones finales

de la prosa? Por lo pronto, un trabajo sobre la “ebriedad” y el “festejo”, una suerte de deslinde o depuración: fiesta sin festejo, *shock* sin ebriedad, colectivo sin inervación, comunidad sin fusión. Si por un lado se interpone un impulso anarco-vitalista que rompe con el optimismo progresista del historicismo liberal, por el otro se suspende desde dentro toda ilusión vitalista de continuidad de las energías liberadas. Ya no se trataría de lo político como inervación corporal, sino más bien de lo político como interrupción temporal. La imagen es *diferencial* de tiempo, “imagen dialéctica” que interrumpe el mito en la imagen. La imagen como “prosa liberada” se abre a lo político inscripto en la *cesura* del lenguaje.

sobre Hölderlin, que fijan de manera decisiva, y desde muy temprano (1918), la relación de Benjamin con el romanticismo alemán, a partir de las nociones de “prosa” y “sobriedad”. Podría decirse que así como Hölderlin fue el autor con quien Benjamin tramitó y decidió su *Auseinandersetzung* con el romanticismo alemán en general, la *imagen* fue el concepto clave con el que tramitó y decidió su fundamental confrontación con el *mito*, su modo singular de hacerse cargo de su peso, de elaborarlo y de eventualmente *disolverlo en el espacio de la historia*, esto es, en tanto *imagen dialéctica*.