

**Del carácter mágico del habla al texto de la escritura: facultad mimética y lectura profana en Walter Benjamin**

From the Magical Character of Speech to the Text of Writing: Mimet-  
tic Faculty and Profane reading in Walter Benjamin

Do carácter mágico da fala ao texto da escrita: faculdade mimética e  
leitura profana em Walter Benjamin

Eduardo García Elizondo

DOI 10.15517/h.v15i1.58143



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

## Del carácter mágico del habla al texto de la escritura: facultad mimética y lectura profana en Walter Benjamin

### From the Magical Character of Speech to the Text of Writing: Mimetic Faculty and Profane Reading in Walter Benjamin

### Do carácter mágico da fala ao texto da escrita: faculdade mimética e leitura profana em Walter Benjamin

**Eduardo García Elizondo<sup>1</sup>**

Facultad de Humanidades y Artes  
Universidad Nacional de Rosario  
Rosario, Argentina

✉ eduelizondo@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0007-8813-1468>

**Fecha de recepción:** 28 de diciembre de 2023

**Fecha de aprobación:** 14 de noviembre de 2024

#### Resumen

El presente trabajo se propone analizar la intersección entre habla (*Sprache*), escritura y lectura en escritos de tipo retórico-teológicos y retórico-estéticos de Walter Benjamin. Con ese propósito, mediante una vía de interpretación expositiva, se abordará cómo se elabora la concepción benjaminiana del carácter mágico del habla en cuanto tal, en vinculación con el estatuto profano de la lectura y con la escritura surrealista concebida mediante el trasfondo de una interpretación retórico-materialista de la facultad mimética. A partir de la exposición de estas diferentes articulaciones, se arribará a las consideraciones finales de que la escritura surrealista se presenta como una forma estética primordial para pensar la crítica al ideal analógico-proporcional de la topología clasicista y el materialismo antropológico del discurso de la crítica benjaminiana.

**Palabras clave:** habla, escritura, percepción, lectura

#### Abstract

The present paper proposes to analyze the intersection among speech (*Sprache*), writing and reading in Walter Benjamin's rhetorical-theological and rhetorical-aesthetic writings. Based on this, through a path of expository interpretation, we will address how Walter Benjamin's conception of the magical character of speech as such is elaborated in relation to the profane status of reading

---

<sup>1</sup> Doctor en Humanidades y Artes con Mención Filosofía, Universidad Nacional de Rosario, Argentina.

and the surrealist writing conceived through a rhetorical-materialist interpretation of the mimetic faculty. The exposition of these moments will be the starting point from which we will arrive at the following final considerations: that the surrealist writing is presented as a primordial aesthetic form to think about the critique of the analogical-proportional ideal of classicist tropology and the anthropological materialism of the discourse of Benjaminian criticism.

**Keywords:** speech, writing, perception, reading

## Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar a intersecção entre a fala (*Sprache*), a escrita e a leitura nos escritos retórico-teológicos e retórico-estéticos de Walter Benjamin. Assim, através de uma interpretação expositiva, abordaremos o modo como a concepção de Benjamin do carácter mágico da fala enquanto tal é elaborada em ligação com o estatuto profano da leitura e com a escrita surrealista concebida no contexto de uma interpretação retórico-materialista da faculdade mimética. A partir da exposição destas diferentes articulações, chegaremos às considerações finais de que a escrita surrealista se apresenta como uma forma estética primordial para pensar a crítica do ideal analógico-proporcional da tropologia classicista e do materialismo antropológico do discurso da crítica benjaminiana.

**Palavras-chave:** fala, escrita, percepção, leitura

## 1. Introducción

Dentro de los usos singulares que Benjamin hace del significante *Sprache*, en algunos contextos, este puede ser traducido por “habla”, en diferenciación dialéctica con “escritura” (*Schrift*). En otros pasajes, se presenta mediante una caracterización distinta del habla en el sentido performático radical del término: el habla en cuanto tal (*Sprache überhaupt*), en tanto acto de enunciación. Esta última significación también presupone una diferenciación dialéctica particular, no con la escritura en sí misma, sino con el nivel de análisis de los enunciados, inscritos tanto en el dominio de la transmisión escrita como en su vinculación con la oral, ambos inseparables de la instancia irreductible de la enunciación sin resultar homologables a ella.

Como lo ha remarcado la lingüística del habla, resulta pertinente distinguir ambos niveles y reconocer a la enunciación propiamente dicha en la instancia discursiva en la que el sujeto de la enunciación pone en juego o se apropia del aparato formal de determinada lengua (Benveniste, 2011, pp. 118-130). La traducción de *Sprache* por *habla* –en vinculación con el dominio de la *enunciación*– supone un distanciamiento respecto de las tradiciones filosóficas de raigambre analítica relacionadas con problemas inherentes a la lógica, imperantes en el estado de cosas discursivo de nuestra actualidad filosófica. Estas corrientes de pensamiento concentran en el significante *lenguaje* la suposición de concebirlo como tópico teórico u objeto de una semiología general de

las formas retóricas (discursivas y no verbales) analizadas por Benjamin. La apuesta por el significante *habla* es solidaria con la conjetura de que no existe en el *corpus* de escritos de Benjamin un criterio unívoco o matematizable, presentado en tanto teoría sistematizada o forma de pensamiento aséptica, construida sobre la base de esquematismos o reglas de tipo lógico-formal (Cassin, 2022).

En vías de no recaer en esos reduccionismos, en este trabajo se aborda cómo en diversos escritos retórico-estéticos y retórico-teológicos Benjamin ha insistido en que el campo de la percepción es un ámbito inseparable de las transformaciones histórico-materiales de las formas semiótico-artísticas, mediante las cuales se puede inscribir y reconocer el carácter mágico del habla de los seres humanos en cuanto tal, vinculado con la dimensión retórica tras la que cada lenguaje se expone en una instancia de acto irreductible, nunca identificable con un código semiótico, con principios lógicos o con una funcionalidad instrumental. En textos como *Doctrina de lo semejante* (Benjamin, 2010c) y *Sobre la facultad mimética* (Benjamin, 2010d), escritos tardíos de 1931, Benjamin concibe el habla (*die Sprache*) en función del concepto no sensorial de semejanza (Benjamin, 2010d, p. 216). Mediante este rodeo conceptual, en el que se producirá una destitución del ideal de la poética clasicista (García Elizondo, 2023), emplazada en una concepción analógico-proporcional de lo semejante (Aristóteles, 2006, 1457b6-30; Aristóteles, 2007, 1505a-1405b20, 1406b20-1407a19), el habla o la dimensión actante del lenguaje (Hamacher, 2012; Cassin, 2022) se instituye como fundamento de determinación para leer las experiencias estéticas modernas y sus correspondientes transformaciones semióticas dadas en el dominio de la percepción.

Las artes de vanguardia y postauráticas, la literatura de Proust y de Kafka se presentarán como casos emblemáticos de la experiencia de extrañamiento en la que irrumpe “el mundo desfigurado [*entstellten Welt*] en el estado de la semejanza, donde sale a la luz el verdadero rostro surrealista de la vida” (Benjamin, 2010g, p. 320; Benjamin, 1991 [1972-1989] II-I, p. 314), inmerso en el carácter mágico del habla y su facultad mimética, no en una semiosis de tipo lógico-lingüística. Se considera que este desplazamiento se habilita a partir de una doble articulación. En primer término, la dimensión actante de *die Sprache* (Benjamin, 2010a) –y de los analizadores semióticos tales como la lectura, la escritura, lo mimético– no se restringe a una comprensión esteticista del arte previa a la irrupción de las vanguardias históricas (Bürger, 2010), según la cual el dominio de la literatura se ubica exclusivamente en tanto campo autónomo en el marco de las taxonomías de las artes tradicionales. En segundo término, en sus escritos tardíos, atravesados por máximas retórico-materialistas, Benjamin (2010f) reconfigurará dicho problema dentro de una lectura profana de la facultad mimética, perfilada sobre la base de un “materialismo antropológico” (p. 316)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> En su biografía, Witte (1990) marca que, en 1924, luego de conocer y fascinarse con la revolucionaria rusa de Riga Asja Lacis, Benjamin identificó transferencias de lectura entre sus críticas a la sociedad burguesa alemana y su seducción en torno a la idea de un comunismo radical, con la reciente publicación de *Historia y conciencia de clase* de Lukács (pp. 83-84). Sobre este punto, véase también Wiggershaus (2010, p. 98) y Eiland y Jennings (2014, pp. 9-10).

Este enfoque resulta inseparable del carácter mimético-mágico y no matematizable del estatuto actante de *die Sprache*, concebida como instancia o ámbito retórico-material constitutivo de lo humano y como condición de posibilidad de cada caso artístico y de cada semiosis lectora.

## 2. El carácter mágico del habla en cuanto tal

En *Doctrina de lo semejante* y en *Sobre la facultad mimética*, en vinculación con escritos tempranos, aparece de modo notable la forma en que *lectura* y *habla* se distinguen y se anudan de manera inseparable con la categoría de “semejanzas no sensoriales” (Benjamin, 2010d, p. 216). Desde un análisis discursivo situado en la intersección entre retórica y estética, se considera que esta relación ocurre mediante una particular concepción de la escritura concebida como “archivo... de las no sensoriales correspondencias” (Benjamin, 2010d, p. 216), lo cual no se identifica con el estatuto de la representación mimética tradicional y surge desde la perspectiva de la crítica retórica practicada por Benjamin –de forma singular en cada caso– en los escritos inéditos de juventud y en los ensayos tempranos y tardíos de crítica de arte. En esta concepción, la representación analógico-proporcional de la poética clasicista es destituida por una concepción radical de la experiencia, según la cual las percepciones o la producción de semejanzas se presentan implicadas en el habla y en la lectura bajo el dominio de lo *no semejante*. Esta clase o tipo de percepciones, en contraste con las del esquematismo relacional del logicismo clásico, tiene un fundamento paradójico, que no solo atraviesa las intersecciones de las asociaciones inconscientes en las que se inscribe la lectura y el habla, sino también el estatuto de las imágenes en tanto escritura o forma textual emancipada del ideal ontológico-hermenéutico de la precedencia y el primado del sentido<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Este aspecto habilita los apuntes para una genealogía en la que las semejanzas no sensoriales no solo sean vinculables con las correspondencias mágico-performativas de formas semióticas no verbales –“leer... a partir de las vísceras, o de las danzas o de las estrellas” (Benjamin, 2010d, p. 216)–, sino también con el simbolismo que adquiere la apariencia estética en las correspondencias baudelairianas y en el uso de la forma del símbolo en los *Trauerspiele*. Benjamin (2008) interpreta que en *Las flores del mal* las imágenes poéticas que irrumpen, en tanto *correspondances*, (p. 244) son inseparables de la concepción de belleza moderna (p. 243). Estas imágenes se sustraen a la operación mimética que, según el imaginario conceptual clasicista heredado de la poética aristotélica, se fundamenta en el primado de la semejanza analógico-proporcional, no en lo mimético entendido en cuanto efecto retórico-perceptual fundado en lo *no semejante* o en lo *no relacional*.

De modo similar, en *Origen del Trauerspiel alemán*, las correspondencias que acoge el símbolo, en “el instante místico... en su interior oculto y –si así puede decirse– boscoso” (Benjamin, 2012, p. 208), son citadas como ecos semióticos de la protohistoria (*Urgeschichte*) del significar (*Bedeutens*) o del habla (*Sprache*). En ella, el símbolo es expuesto como un momento retórico-temporal en el que se produce –en una instancia de acto singular– la ilusión semiótica de la inscripción de sentido, concebida como efecto solidificado del acto de lectura y no como precedencia ontológico-sémica.

Tanto en las correspondencias baudelairianas como en el interior boscoso de la forma del símbolo, en los *Trauerspiele*, la apariencia estética se instituye mediante notas distintivas de lo cultural-artístico y del viso aurático de la presentación estética del objeto bello, el fundamento de determinación de la ilusión semiótica de correspondencia entre los elementos reunidos en el efecto perceptual de los símbolos no deja de estar

En contraposición con el estatuto inferior que las imágenes adoptan en las interpretaciones metafísicas tradicionales, las cuales no están atravesadas por una crítica retórica, las imágenes emplazadas en el ámbito textual de la escritura se sustraen a la concepción de una perspectiva hipostasiada de lo inteligible. [Sigrid Weigel \(1999\)](#) señala que:

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

Mediante este estatuto retórico, las imágenes producen el siguiente “escándalo semiótico” en el interior del discurso de la crítica: “renuevan la forma del emblema como texto filosófico, trasladando de lo óptico a lo lingüístico su completitud *enmarcada*” ([Lindner, 2014, p. 66](#))<sup>4</sup>; su completitud *inscrita* y, en efecto, barrada: expuesta en función de su imborrable *incompletitud*. Sin este salto o desplazamiento, que pone en estado de tembladeral los analizadores retóricos del discurso (tales como la imagen, la escritura, la lectura, la significación, entre otros), no resultaría posible pensar el aspecto mágico del habla en cuanto tal y su carácter intraducible al plano lógico, no intencional o no instrumental-comunicativo.

En *Doctrina de lo semejante*, [Benjamin \(2010c\)](#) llama “aspecto mágico” (p. 212) del habla en cuanto tal a lo que, en *Sobre la facultad mimética*, denominará “fiel archivo de las semejanzas no sensoriales, y de las no sensoriales correspondencias” ([Benjamin, 2010d, p. 216](#)). Aquí se presenta el primer pasaje:

Este aspecto mágico (si se quiere decirlo de este modo) propio del habla y la escritura no carece de conexión con otro aspecto, a saber, el semiótico. Más bien, todo lo mimético del habla es intención fundada que sólo puede manifestarse en algo ajeno, en lo semiótico y comunicante

---

situado bajo una concepción retórico-performativa de lo poético que no subsume el carácter constructivo y artefactual de la experiencia estética a una hermeneusis del sentido.

Dentro de esta genealogía, la escritura surrealista se constituirá en la forma artística clímax en la que el símbolo es arrancado de su interior boscoso y resulta reinscrito como materialidad significativa, en cuanto efecto mimético-mágico, azaroso y estético: imagen poética en tanto exterioridad radical, instituida en un momento sintético-inventivo que declina todo *a priori* metafísico (ligado a una ontología semántica o referencialidad poética supeditada a la idea comunicativo-instrumental de intención).

<sup>4</sup> Los subrayados son nuestros.

del habla, es decir, en su fondo [*überhaupt nur an etwas Fremdem, eben dem Semiotischen, Mitteilenden der Sprache als ihrem Fundus in Erscheinung treten kann*]<sup>5</sup>. (Benjamin, 2010c, p. 212; Benjamin, 1991 [1972-1989] II-I, p. 208)

Lo mágico no es identificable con lo mítico. De modo similar a lo mítico, se puede caracterizar lo mágico como aquello que en el ámbito del *habla* funciona sin reconocerse como una construcción experimental de la enunciación. Pero, a diferencia de lo mítico, lo que funciona de dicha forma opera sin exigir explicación y vinculando la palabra con el ámbito incondicionado de la enunciación en cuanto poder eficaz o *médium* indómito que produce consecuencias no reducibles a una cadena lógica de los pares racionales de causa-efecto o medio-fin. Por el contrario, el *habla* en cuanto tal, en su carácter mágico, se constituye como acto de nombrar y desinstrumentaliza el lenguaje, exponiéndose en su medialidad pura (García, 2015, pp. 1-23).

En el escrito póstumo de juventud *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* [*Sobre el habla en cuanto tal y sobre el habla de los seres humanos*] (1991 [1972-1989] II-I), Benjamin (2010a) había afirmado: “hablar de la magia del habla nos remite a otra cosa: a su infinitud. Y esta tiene que ver precisamente con la inmediatez” (p. 147; Benjamin, 1991 [1972-1989] II-I, p. 143), es decir, con el acto de enunciación. Más adelante, señala: “cada enunciación posee su única e inconmensurable infinitud. Y es que su esencia lingüística [*Ihr sprachliches Wesen*], y no sus contenidos verbales [*nicht ihre verbalen Inhalte*], le marca su límite” (2010a, p. 147; Benjamin, 1991 [1972-1989] II-I, p. 143). Lo mágico, en cuanto carácter irreductible e incondicional de cada forma de enunciación reside, entonces, en su condición de instituirse como acto, sin contenido (*Inhalt*) previo alguno o unidad de sentido (*Sinn*). En contraste con ello, lo mítico secuencia aquello que funciona sin porqué –el cómo performativo de la enunciación– con un principio precedente, primero o último que encierra lo mágico en un lugar de autosuficiencia, necesidad e inmanencia de sentido.

Este último, en cuanto precedencia ontológico-hermenéutica que precede a la instancia performativa de la enunciación, opera como una forma de pensamiento mítico. En la medida en que con la precedencia del sentido se intente medir lo mimético bajo una forma lógica o instancia retórica matematizable, lo mágico del habla en cuanto tal recae en la ilusión de lo mítico: la de colmar el vacío y las interferencias de la puesta en escena de la enunciación en cuanto acto performativo, en cuanto palabra eficaz que produce efectos o consecuencias prácticas y que, de forma equívoca, repercute lo no dicho en lo dicho, lo no escrito en lo escrito, lo dicho en lo escrito o lo escrito en lo dicho. Este no es sino el fundamento mismo de la palabra y de la verdad comprendidas en su contextura retórica no sistematizada por supuestos ontológico-lógicos. En confrontación con una metafísica de la verdad, la palabra en tanto habla se expone en su fundamento

---

<sup>5</sup> La traducción fue levemente modificada, indicándose en bastardillas.



contingente y beligerante, que pone al tiempo fuera de quicio e impele al hablante a interpretar y a decidir en los distintos campos de la *praxis* y dominios de las experiencias discursivas (cognoscitiva, estética o política) y sus respectivas determinaciones e imbricaciones semióticas singulares.

¿En qué reside, entonces, la vinculación entre el carácter mágico propio del habla y sus diferentes determinaciones semióticas? En las elaboraciones retóricas de escritos de juventud, una respuesta posible a esta pregunta consiste en que tanto lo no sensorial como lo mágico de la enunciación persisten como dominios de lo no dicho, sin lo cual lo dicho carecería de fundamento y de marca. En *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, Benjamin ya había expuesto consideraciones en las cuales es posible observar ese vínculo. Lo mágico del habla concierne, primordialmente, a lo que es nombrado como “lo medial”, que no debe confundirse con la representación matematizada e instrumental de la lengua como “medio” (*Mittel*):

*Cada habla [jede Sprache] se comunica a sí misma. O, dicho con más exactitud: cada habla se comunica en sí misma, dado que ella es, en el sentido más puro [reinste], el «medio» mismo de la comunicación [das «Medium» der Mitteilung]. Lo medial [das Mediale], que es la condición de posibilidad de la inmediatez de toda comunicación espiritual [Unmittelbarkeit aller geistigen Mitteilung], es pues el problema fundamental de la teoría del habla; y si se considera mágica a esta condición de posibilidad de la inmediatez [diese Unmittelbarkeit], entonces el problema originario del habla [das Urproblem der Sprache] es su magia<sup>6</sup>. (Benjamin, 2010a, p. 147; Benjamin, 1991 [1972-1989] II-I, pp. 142-143).*

El carácter mágico del habla se refiere a su instancia de acto en cada enunciación, que no puede ser pensada desde un punto de vista exterior, como el esqueleto o la simple vestidura del mensaje o del enunciado, aislado del campo de la enunciación. Uno de los momentos en los que Benjamin expone de un modo radical esta cuestión toca a la imposibilidad retórico-estética de comprender las obras de arte en función de su forma simbólica de tipo discursivo-poética o indirecta. Al respecto, en el inicio del enigmático texto *La tarea del traductor* (Benjamin, 1968) o *Charles Baudelaire, Tableaux parisiens* (Benjamin, 2010h), plantea lo siguiente:

*¿Qué nos ‘dice’ un poema? ¿Qué es lo que el poema comunica? Muy poco a quien lo entiende. Porque lo esencial en un poema no es la comunicación ni el mensaje [Was ›sagt‹ denn eine Dichtung? Was teilt sie mit? Sehr wenig dem, der sie versteht. Ihr Wesentliches ist nicht Mitteilung, nicht Aussage]. (p. 9; Benjamin, 1991 [1972-1989] IV-I, p. 9)*

Si se piensa el carácter no comunicativo de las obras de arte vinculado con los medios puros (Benjamin, 2010e, p. 194) o con lo propiamente medial del habla, se encuentra puesto sobre relieve aquello que Benjamin (2010a) en *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* llamaba “inconmensurable infinitud” de la palabra (p. 147). El fundamento retórico del habla se ubica en su condición mágica, incondicionada y no instrumentalizable o imposible de tornarse un

---

<sup>6</sup> La traducción fue levemente modificada, indicándose en bastardillas.



medio de comunicación directo y transparente<sup>7</sup>. Esta condición consiste en un “mediante” que, en un sentido instrumental, no comunica nada y que se expone en un momento de inmediatez singular e insustituible, manifestándose en cada caso, en cada enunciación. La temporalidad de una mediación inmediata o inminente, que produce una interrupción en quien habla, lee y escucha, no es homologable ni a la mediación hegeliana entendida en términos del sistema (como terceridad positivizada) ni a la inmediatez de la intuición romántica de un absoluto desdialectizado o desvinculado de una terceridad que cumple una función de corte o interrupción.

El hecho de que el fundamento del habla sea el *médium* de la transmisión indirecta y de que, en cada acto de comunicación (entendida en tanto indirecta, no instrumentalizable), cada forma de habla (*jede Sprache*) “se comunica a sí misma” (Benjamin, 2010a, p. 147; Benjamin, 1991 [1972-1989] II-I, pp. 142-143), constituyen el carácter mágico del habla. Este reside en que su fundamento, en cuanto mágico, no puede nunca traducirse y aún menos resultar equivalente al plano de lo dicho, aun cuando –y esta imposibilidad es un testimonio de que de ese modo sucede– opere como condición de posibilidad de cada decir, pues no hay discurso que, para inscribirse como tal, escape a la performática de la enunciación, a las instancias en acto en las que el habla irrumpe como acto. No obstante, la pregunta crucial al respecto, entonces, sería: ¿por qué se sostienen determinadas formas del habla y de la percepción y no otras?

Con Benjamin, esta pregunta se responde radicalizándola y resituándola en un enfoque de análisis retórico. El habla se sostiene porque, como tal o en cuanto tal (*überhaupt*), se halla siempre dividida (entre lo que se pretende decir y lo dicho, entre la escucha y la voz, entre lo escrito y lo

---

<sup>7</sup> Irving Wohlfarth (1999) marca un paralelismo entre la crítica retórica a la teoría instrumental de la arbitrariedad del signo y la crítica materialista a la economía política, indicando que “la semiología moderna tendría para Benjamin casi el mismo estatuto que las teorías burguesas de la economía política para Marx. Se trataría en cada caso de una doble reificación, en que la teoría reduplicaría lo que debería comprender. Ciertamente, el signo sería arbitrario; sin embargo, se habría *convertido* en tal. Al fundarse sobre el olvido de esta verdad fundamental, la semiología moderna no haría entonces más que reflejar el estado presente del lenguaje, agravando, sin saberlo, una enfermedad de la que ella sería, de hecho, el síntoma. El envío indefinido de un signo al otro no sería, como Saussure y sus sucesores, la *condición* diferencial, sino la *catástrofe* original del lenguaje... La fuga infinita de los signos-medios sería sinónimo del transcurso de un ‘tiempo homogéneo y vacío’, de un ‘progreso’ (2, 285) que se alejaría progresivamente del Paraíso perdido. Sin embargo, los signos jamás habrían borrado de manera completa a los nombres. Éstos no se habrían perdido *sin huella* más que en la *mala teoría del signo*” (p. 108).

Estas observaciones, en las que reverbera la distinción entre el carácter puro-medial de *die Sprache* –vinculado con lo divino y con el aspecto incondicionado del habla– y el lenguaje comunicativo, trazada también en la figura de la caída de la torre de Babel en *La tarea del traductor*, muestra cómo en el lenguaje instrumental el habla pierde su aspecto mágico. Este luego retornará como decisivo en el carácter profano de la escritura surrealista y la interpretación retórico-estética de la crítica benjaminiana presentada en el contexto de análisis de un materialismo antropológico.

leído, etc.). Por tanto, la pregunta, reformulada en términos retóricos, más allá de la tópica idealista subjetivo-trascendental, se plantearía del siguiente modo: ¿cómo se sostienen determinadas formas de la enunciación y de la percepción y no otras?

Si el carácter mágico de la enunciación reside en que esta simplemente funciona, sin requerir una explicación o principio último, entendido en el sentido metafísico tradicional y no retórico-crítico, ¿cómo se articulan entonces los pares binarios heredados por la tradición más allá de sí misma? Desde una crítica retórica consecuente, los extremos especulativos condicionalidad/incondicionalidad, finitud/infinitud son dialectizados en la esfera retórica de la enunciación mediante el par habla/resto. Contra toda metafísica de principios, aquello que tiene instancia de acto (*Darstellung* es el significante que tendrá mayor preponderancia en los trabajos de la crítica de arte de Benjamin, para marcar ese momento retórico del habla de las obras), es salvado por la tradición de las filosofías dialécticas (negativas), en detrimento de su doctrina o intento de devenir sistema. Esta marcación, que se puede rastrear de modo diferente en distintos pensadores dialécticos, hace estallar la comprensión lineal y binaria del par causa/efecto, así como los pares asépticos y estáticos de inmanencia/trascendencia y posibilidad/imposibilidad, pues, en la esfera del habla, el imposible que atraviesa el acto de nombrar (*decir* la esencia espiritual de la cosa) es inseparable del acto mismo. Este imposible se sitúa como una trascendencia que destituye la ilusión de adecuación entre las palabras y las cosas. Al mismo tiempo, como terceridad o tensión irresoluble, dicho imposible habilita la medialidad performativa del habla y afirma que no hay modo de inscribir caracterización alguna sobre la esencia de las cosas que no sea *en* (la proposición utilizada por Benjamin es *in*, en oposición al sentido instrumental de *durch –por medio de–*) la inscripción simbólica (en tanto tal, parcial y no totalizadora) que se establece en el momento retórico de los nombres, demarcados por actos de habla singulares e irreductibles que disponen de marcas, formas e imbricaciones textuales inscritas en movimientos y soportes semióticos específicos.

### 3. Texto de la escritura y lectura profana

Si bien en los discursos de Benjamin no hay una pretensión de instituir una ciencia de la lengua ni una filosofía del lenguaje o semiología general, sí resulta notorio que, por su interpretación retórico-dialéctica de los problemas, haga una distinción de la existencia de una doble articulación entre la continuidad sintagmática y la transversalidad paradigmática, tanto en el dominio del habla como en el de la escritura. Esto aparece de modo claro en lo que dice acerca del plano oral y del plano escriturario cuando se refiere al aspecto semiótico del habla y de la escritura (Benjamin, 2010c, p. 212; Benjamin, 2010d, p. 216). El “texto literal de la escritura [*Text der Schrift*] resulta ser el fondo en que solo el enigma se puede formar. Y así, el plexo de sentido que se esconde en los sonidos de la frase viene a ser el fondo desde el cual lo semejante ya puede manifestarse de pronto a partir de un sonido” (Benjamin, 2010c, p. 212; Benjamin, 1991 [1972-1989] II-I, pp. 208-209). Este aspecto –interpretado como *profano*– corresponde al espacio continuo de la voz o de la escritura en cuanto soportes en los que pueden inscribirse las marcas del “aspecto mágico”

(Benjamin, 2010c, p. 212), propio de la lectura en tanto *acto* o forma temporal disruptiva que interrumpe y reinscribe un *continuum* sintagmático. Si se quiere utilizar la expresión corriente en el campo de la lingüística<sup>8</sup>, este momento disruptivo está ligado al registro paradigmático del habla y de la escritura en el que se producen asociaciones o semejanzas *no sensoriales* en los términos utilizados por Benjamin.

Ese doble aspecto también se da entonces en otro par, también dialectizado por Benjamin: el de lectura o escritura. Este par encuentra su modelo en los modos de interpretación y de transmisión de la tradición judía. En numerosos contextos discursivos de distintos escritos, Benjamin (2010a) suele apelar al “concepto de revelación” (pp. 150-151), el cual, en *Sobre el programa de la filosofía venidera* (Benjamin, 2010b), está estrechamente vinculado con la ampliación de los dominios de la experiencia, legado del criticismo kantiano (Agamben, 2004, pp. 37-38). En este texto, Benjamin recurre a un esquematismo de la experiencia de tipo religiosa, que debería ser entendida o enmarcada dentro de la esfera retórica del habla (*Sprache*), es decir, más allá de las categorías sujeto/objeto, que para él no dejan de funcionar dentro del discurso de la filosofía de Kant como un relicto de la metafísica (tradicional, no crítica) en cuanto mitología moderna.

El uso que Benjamin hace de la tradición judía, concebida mediante su crítica retórica al imaginario conceptual de las formas doctrinales o de sistemas (sean estas exegéticas, científicas o filosóficas), encuentra su núcleo radical en la dialéctica entre lectura o escritura, pues ambas esferas deberían ser configuradas en su inseparabilidad, la cual indicaría y orientaría a leer mediante la doble vía de escuchar/leer (no simplemente oír) la voz del texto dicho/leído (no simplemente decir) y reinscribir (dejar huella) la escritura de la voz (de lo escrito) o la voz de la escritura (de lo transmitido de forma oral). Las figuras de “el texto literal de la escritura” (*Text der Schrift*) y “la fonética de la frase” aluden a aquellos modos de transmisión –distinguidos pero inseparables– que resultan decisivos para la interpretación de la *Torá*. En *La tarea del traductor*, Benjamin (1968) alegoriza en ellos el fin mesiánico de las obras de arte y la semilla mesiánica del habla pura.

Aun cuando ambos modos pertenezcan a esferas diferentes, el texto sagrado y la oralidad, no dejan de instituirse como formas de inscripción discursivas y, en ese sentido, como formas de escrituras dobles: una escritura del texto y una escritura de la voz, en las que la ley se transmite de modo equívoco y siempre sujeto a la interpretación de quien lee, habla o escucha. Esto tiene consecuencias irreversibles sobre cómo interpretar la lectura en filiación con lo que en *Sobre el programa de la filosofía venidera* se perfila como una reformulación radical del tópico de la experiencia (Benjamin, 2010b, p. 164).

---

<sup>8</sup> Las distinciones entre habla y escritura, aspecto mágico y aspecto profano o semiótico de la enunciación, sin recaer en una teoría o ciencia semiótica, están emplazadas de modo similar a lo que los lingüistas demarcan como niveles de análisis sintagmático y paradigmático (Saussure, 2012, pp. 228-233; Benveniste, 2011, pp. 118-130; Jakobson, 1967, pp. 75-79; Jakobson, 1981, p. 360).

Otra forma de exponer la dialéctica entre lectura y escritura es la siguiente: el texto, como texto, en sí mismo *no existe*. Existe en la medida en que es transmitido, es decir, leído de modo equívoco, dentro o fuera de una tradición. La *Torá* no se reduce a la escritura del texto; la dimensión real de la ley pervive en la esfera retórica de la interpretación y en la esfera ética del actuar, es decir, en circunstancias en las que el texto sagrado se vuelve irremediabilmente profano. La ley funciona en tanto y en cuanto es transmitida o leída: sin esa instancia, la ley como tal no existe o deviene una forma exegética, a saber: la ley como forma inmanente de la escritura o unidad extraíble de sentido.

De allí que Benjamin (2007) hable de “revelación” y no de “develación” en su ensayo “*Las afinidades electivas* de Goethe” para referirse a la apariencia estética concebida en un sentido radical, cercano a lo sublime kantiano (Weigel, 2007, pp. 173-203; Menninghaus, 1993, pp. 37-56). En este texto, él aclara que, a diferencia de la develación, para la cual la idea de lo bello, en cuanto bella apariencia, se hace visible más allá de su velo, la revelación de lo sublime solo “hace visible su misterio” (Benjamin, 2007, p. 209) como marca negativa que horada la unidad de sentido de la apariencia estética o de la palabra e impide la constitución de una interpretación unívoca. Ese momento retórico disruptivo se encuentra signado por una violencia inerradicable, la cual concierne a la ausencia de sentido y se caracteriza como negativa, en cuanto que el contenido incondicionado de la idea (como categoría retórico-estética) o de la ley (como categoría retórico-teológica) nunca puede ser positivizado ni pensado por fuera de la inscripción equívoca de las obras y de discursos.

Así como en el plano de la enunciación nunca se salda la imposibilidad de leer, escuchar o decir (por el contrario, esa imposibilidad encausa el acto de lectura y de reescritura de un texto que no es sino los efectos de sus modos de transmisión, de sus polifónicas tachaduras), en el plano del enunciado las palabras no se agotan en una mera sumatoria inferencial o en falsos enigmas. Esto posibilita que el texto *exista*, es decir, se emplace en una dinámica temporal que será caracterizada por Benjamin (1968), en *La tarea del traductor*, caracterizada como póstuma o tardía, inscrita en una serie que se encuentra siempre a destiempo, fuera de quicio y en continua construcción.

La vida póstuma de las obras o de los discursos tiene como fundamento sus modos de transmisión, que hacen que la identidad de lo enunciado se halle tachada por los actos de lectura y reescritura. En ellos, lejos de anularse, el enigma paradójicamente crece y se reinventa sobre la base de su propia muerte o pérdida de originalidad, puesto que nuevamente es trazado, promovido y transmitido por diversas generaciones, tradiciones y hablantes. De allí que, en *Sobre la facultad mimética*, Benjamin (2010d) indique que, sin el discurrir del *continuum* errático del habla y de la escritura, no es posible enigma alguno, o que el imposible de la enunciación sea concebible a través de un emplazamiento semiótico en el que se inscriben sus marcas. La continuidad

sintagmática del habla y de la escritura, interrumpida o interferida por el acto de leer lo dicho o lo escrito y de reinscribir lo leído en lo dicho o lo escrito, funciona como el espacio simbólico en el cual es posible registrar o dejar huella de dichos actos<sup>9</sup>.

El carácter mágico del habla o de la enunciación, de aquello que tiene instancia de acto, “es intención fundada que solo puede manifestarse en algo ajeno, en lo semiótico y comunicante del habla, es decir, en su fondo” (Benjamin, 2010c, p. 212), con la espacialidad material en la que se dan las inscripciones simbólicas. De este modo, “el texto literal”, que consiste en un modo de transmisión de lo que, en *La tarea del traductor*, Benjamin (1968) llamará la *Wörtlichkeit* del texto –no homologable a lo literal en cuanto escritura (*Schrift*) o *grámma*– pertenece al dominio de la escritura, que oficia en cuanto fondo sin el cual las palabras no pueden funcionar ni situarse en posición de enigma, de inscripción negativa<sup>10</sup>.

El acto de lectura emerge precisamente como reverso de esa espacialidad simbólica, la cual no es igual a sí misma y que no habla por sí misma. Este nivel de análisis performativo de la textualidad, en el que el habla en cuanto enunciación opera como marcas de lo escrito, sin poder nunca traducirse como lo escrito, afirma que el texto no es la totalidad de sus enunciados. Lo que en el plano de la enunciación de las formas de expresión funciona como mágico, en contraste con lo escrito o lo dicho en el nivel del enunciado, opera como resto mimético de las formas de inscripción dobles (profana-sagrada, alegórica-litera, enigmática-semiótica).

Se repite, entonces, la conjetura desarrollada en el apartado sobre el carácter mágico del habla en cuanto tal: este es inseparable de la forma temporal, no matematizable, de cada acto de enunciación o de cada *performance* o semiosis artística. Esta conjetura no se puede indicar sin reparar en la interconexión que el aspecto mágico de los enunciados forja con el aspecto semiótico. Lo anterior pues opera como “el fondo en que solo el enigma se puede formar”, tanto en la cadena serial de la escritura como en la del habla. Es notoriamente interesante la traducción que hace Jorge Navarro Pérez de la expresión *Text der Schrift* que utiliza Benjamin (2010h) para referirse al plano sintagmático de los enunciados. Esta expresión podría ser traducida, sin perder el uso conceptual que se configura en el discurso benjaminiano, como “texto de la escritura”.

Ahora bien, el énfasis que marca el traductor, en la caracterización de *literal*, es importante en un doble sentido. En primer término, porque Benjamin menciona la escritura en su aspecto semiótico radical, es decir, como materia significativa que se articula en cadenas seriales o

---

<sup>9</sup> Este punto se acerca a la categoría benjaminiana de *Bildraum* (Weigel, 1999), en el peculiar trabajo que el surrealismo hizo de la escritura concebida como forma poético-retórica radical (Benjamin, 2010f, p. 315).

<sup>10</sup> En vinculación con el uso de la tradición cabalista por parte de Benjamin, Agamben (2007) señala que no debe homologarse la concepción benjaminiana de la escritura con “la supremacía de la letra o el *grámma* como fundamento negativo originario del lenguaje, que, a partir de Derrida, tuvo innumerables versiones en el pensamiento francés contemporáneo” (pp. 59-60).

combinatorias, emplazadas como una corporeidad carente en sí misma de significación. En segundo término, el texto literal –de la escritura– no refiere al sentido literal de un texto, en cuanto precedencia o primado hermenéutico. Esta doble caracterización de lo literal, evocada por el autor como *semiótica* en su consideración semántica, abre la interpretación a un juego de tensiones irresolubles. Desde el punto de vista del plano inmanente y sucesivo de la cadena, la escritura carece de sentido en sí misma y se manifiesta solo como escritura, aun cuando, desde el punto de vista del código lingüístico, los significantes dispongan de una significación literal.

No obstante, en ambas consideraciones, puede interpretarse que hablar del “texto *literal* de la escritura” presupone solo trazar el aspecto semiótico de un texto concebido en su radical materialidad, para la cual el plexo de sentidos que pueden de él derivarse no se anticipa al movimiento de la lectura, sino que se inscriben como consecuencia o efecto de dicho movimiento. En ese movimiento, el texto deviene no igual a sí mismo, un *no texto*, puesto que existe de modo inseparable de las formas de transmisión de su escritura, emplazada en encrucijadas, interconexiones y anudamientos entre la continuidad sintagmática de la letra y su interpretación paradigmática.

En *Doctrina de lo semejante*, Benjamin (2010c) afirma que la semejanza imperante entre lo escrito y lo dicho es “la menos sensorial comparativamente” (p. 213) en comparación con otras formas de semejanzas. Por pertenecer al dominio de los discursos, esta debería ser considerada como semejanza no sensorial. En relación con los discursos, o también en los dominios de la palabra escrita y de la palabra hablada, se observa que siempre atraviesan la dialéctica entre lectura o escritura, aun cuando en esta última, por su inexorable fijación literal –en cuanto su condición de letra–, suele sustraerse la patencia de su estatuto performativo-discursivo y tiende a ser interpretada de forma aislada como frase (*Satz*).

Según la distinción que establecerá Benjamin (1968) en *La tarea del traductor* entre lo literal y la frase del texto escrito, la escritura, en cuanto constructo de frases, se reduce al plano de análisis de los enunciados, despojados de su aspecto performativo en el que se hallan implicados si se los interpreta desde el dominio de la enunciación. Lo que en el plano de la enunciación de las formas de expresión funciona como mágico, en contraste con lo dicho o aquello que puede emplazarse en el nivel del enunciado, retorna en la lectura o percepción de lo dicho como resto mimético. La categoría clave para entender esta inseparabilidad entre enunciado y enunciación es la de “semejanzas no sensoriales” (Benjamin, 2010d, p. 216). Benjamin reconoce en ella una diferenciación, pero también una implicación, entre los pares dialécticos de habla/escritura y lectura/escritura. Es primordial no olvidar que lo no sensorial no remite a un estado inmaterial de la percepción. Esta se halla siempre en vinculación con elementos semióticos que, en tanto tales, circulan como entidades materiales concretas que sostienen y producen la semiosis de la percepción<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> En el escrito póstumo de 1922-1923 *Esquemas para un problema psicofísico*, Benjamin (2015) trabaja el carácter corpóreo inherente a cada tipo de configuración simbólica de la escritura, distinguiendo la materialidad radical de lo escrito (*Körper*) de su configuración simbólica (*Leib*). Esta distinción, desarrollada ini-



En esa dirección, lo sensorial no se opone a lo abstracto en términos del par binario corpóreo/incorpóreo. En todo caso, indica que la materialidad de la escritura, en sí misma, carece de determinación sémica y que esta viene de un ámbito semiótico que hace que ella no sea igual a sí misma y no se reduzca a una inmanencia de sentido. Ese otro ámbito está siempre mediado por la lectura, en la que lo escrito se configura como resto sustraído del más allá de la interpretación, no idéntico al acto de leer. En el rodeo no sensorial de la lectura, en cuanto que no pertenece a la materialidad de la escritura, lo escrito se presenta como presencia patente y, a su vez, ausente, como efecto de corte del acto retórico de haber leído, con menos instancias de mediación en términos semióticos<sup>12</sup>.

Lo no sensorial del concepto de semejanza concierne al hecho de que la puesta en vinculación de lo semejante en el habla no funciona mediante las formas de enunciación inherentes a otros esquematismos retóricos. Un ejemplo de ello se observa en las puestas en escena rituales de la danza, en la que la semejanza de procedimientos (en ese caso, entre los movimientos estelares y los de los cuerpos terrestres, humanos o animales) se produce ante la vista y a un tipo de escucha con menos distancia o con técnicas de mediación en las que se exponga la semejanza de estructuras (entre los movimientos de los cuerpos celestiales y los terrenos).

En el caso del habla, Benjamin distingue que, en el plano material de lo escrito, el vínculo de semejanza entre procedimientos no es reductible a lo escrito, puesto que, en lo que respecta a la percepción de semejanzas, la escritura no puede ser circunscrita a un estatuto exegético o documental, así como tampoco a una lógica de sistema. Lo que, en la escritura y en su estricto carácter sintagmático, opera como continuidad sin corte, al mismo tiempo exige ser leído para ser emplazado en un plexo de semejanzas y vínculos que no existen sin la experiencia perceptora. No es casual que Benjamin (2010c) habla casi indistintamente de “percepción mimética” (p. 209) y del “don de ver semejanzas” (p. 213) en tanto actos de “producir semejanzas” (p. 213), gobernados por una temporalidad del instante y por un trasfondo incondicionado.

---

cialmente en ese texto, retorna con toda su potencia en *Origen del Trauerspiel alemán*, donde Benjamin (2012) la emplea para reflexionar sobre la escritura a propósito de la dialéctica entre el vacío de sentido de la imagen alegórica en cuanto tal y su uso simbólico-emblemático.

<sup>12</sup> Hegel (1989) advierte que en el dominio de la palabra la apariencia estética se reconfigura como un complejo núcleo semiótico en el que opera una dialéctica de las formas y materiales artísticos no lingüísticos (pp. 53-67 y 722-746). Este proceso, en cuanto dialéctico, designa para Hegel no solo un momento clímax de una singular complejidad de la apariencia estética, sino que también forma parte de un proceso de concretización suma del estado de los materiales artísticos, mediante el cual se puede distinguir un movimiento de decantación y reconfiguración de los medios artísticos en el cual lo material lejos de desaparecer como tal deviene más concreto, es decir, determinado, diversificado e inscrito en un plexo de mediaciones más sutiles.

En términos dialécticos hegelianos, lo abstracto en ese procedimiento concierne al estado de materialidad bruta e indeterminada de los materiales, los cuales, en las distintas mediaciones llevadas a cabo en las diferentes formas artísticas, cobran una concreción y determinación específica en la que, escindiendo y diferenciando, se enriquece el contenido de la idea de lo bello artístico.

Tanto lo que la percepción y lectura mimética captan y sobreimprimen como lo que pierde se instituyen en un doble movimiento retórico que no se constituye en procura de un procedimiento de exteriorización de variaciones semánticas preexistentes a la experiencia percepto-lectora. Esto se debe a que, en tanto materia significativa, *per se* la escritura en el plano de la experiencia estética carece de sentido (*Sinn*) o de mensaje (*Aussage*), y la percepción tampoco funciona como una facultad meramente receptiva. Por lo tanto, los vínculos establecidos en la producción de semejanzas corresponden a un conjunto de tensiones dialécticas instituidas en el acto de lectura. La semejanza no sensorial:

Es aquello que funda la conexión no solo entre lo dicho y lo que quería decirse, sino también entre lo escrito y lo que quería decirse, así como entre lo dicho y lo que se ha escrito. Y, en cada caso, de una manera completamente nueva, originaria e inderivable. (Benjamin, 2010c, p. 211)

A continuación, se cita un pasaje críptico en el que dichas tensiones son articuladas:

El texto literal de la escritura resulta ser el fondo en que sólo el enigma se puede formar. Y así, el plexo de sentido que se esconde en los sonidos de la frase viene a ser el fondo desde el cual lo semejante ya puede manifestarse de pronto a partir de un sonido. Como esta semejanza no sensorial influye en toda lectura, en esta capa profunda se nos abre el acceso al doble sentido de la palabra «leer», y ello con su doble significado, el profano y el mágico. El alumno lee pues un libro, y el astrólogo el futuro en las estrellas. En la primera frase, el leer no se divide en sus dos componentes. Pero sí en la segunda, que aclara el proceso en sus dos capas: el astrólogo lee la situación de los astros en el cielo; pero también sin duda, al mismo tiempo, lee el futuro a partir de ella, o bien el destino. (Benjamin, 2010c, p. 211)

En este primer escrito sobre la percepción de semejanzas no sensoriales, Benjamin habla de una doble sobredeterminación (mágico-profana) de la lectura. En la caracterización del aspecto profano, que en el escrito *Sobre la facultad mimética* (Benjamin, 2010d) se puede reconocer en lo que evoca como aspecto semiótico, resuena una serie de reminiscencias intertextuales que vinculan lo profano con lo mesiánico-histórico –en escritos como *Fragmento teológico-político* (Benjamin, 1996), *Origen del Trauerspiel alemán* (Benjamin, 2012), los fragmentos inconclusos de los materiales reunidos en *Das Passagen-Werk* (Benjamin, 1991 [1972-1989] V; Benjamin, 2011), entre otros– a su representación como figura de umbral y pasaje en las diferentes pequeñas historiografías de formas artísticas específicas (la alegoría moderna, las obras de arte postauráticas) inscritas en esquematismos semióticos diferenciables mediante superposiciones anacrónicas.

En *Doctrina de lo semejante*, Benjamin (2010c) habla de una lectura profana atravesada por ese trayecto. La lectura profana (*das profane Lesen*) comparte con los intersticios mágicos de la palabra un núcleo temporal común, instituido entre lo semiótico (condicionado por determinada forma retórica) y lo mimético (inscrito en cuanto resto incondicionado de una experiencia performativa de lo incognoscible), a saber: “un instante crítico [*einem kritischen Augenblicke untersteht*], que no debe olvidar ningún lector si es que no quiere irse con las manos vacías [*welchen der Lesen-*

de um keinen Preis vergessen darf, will er nicht leer ausgehen]” (Benjamin, 2010c, p. 213; Benjamin, 1991 [1972-1989] II-I, pp. 209-210). Aquello que en el acto de lectura irrumpe como efecto, entonces, forma parte de un doble aspecto (mágico-profano o mágico-semiótico) que opera bajo la temporalidad del instante, en la que lo leído se instituye como movimiento fallido de lo escrito<sup>13</sup>.

#### 4. Escritura surrealista, equivocidad y desfiguración

En contraste con los usos clásicos de las figuras, el estatuto de la escritura en tanto forma artística surrealista se constituirá como un precepto estético imperante dentro de la contemporaneidad del arte moderno (Genette, 1970, pp. 231-240). No solo en poemas, sino también en textos críticos de los propios surrealistas sobre su poética, se pone de relieve esta cuestión, en cuanto emblema de lo propiamente moderno de la vanguardia surrealista. Dentro del dominio de las reflexiones retórico-poéticas, *Traité du style* y *Una ola de sueño*, de Aragón (1928), y el primer manifiesto surrealista (Bretón, 1969), entre otros, son casos ejemplares (Eiland y Jennings, 2014, p. 236)<sup>14</sup>. En su tratado, Aragón (1928) contrapone la forma retórica de la comparación (la cual es heredada de la concepción clásica de la poética aristotélica) con la imagen concebida en un sentido extremo, es decir, en su espesura plástica, en su carácter gráfico-escritural.

En su ensayo “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, Benjamin (2010f) construye su lectura sobre dicha vanguardia a través de un montaje de fragmentos de escritos surrealistas, o sea, poniendo en juego la programática estética del movimiento artístico en torno al cual gira su texto en el espacio escritural del discurso de la crítica. Luego del montaje de constructos simbólicos gráficos mediante las cuales los surrealistas procuraban descomponer las formas asépticas de la literatura –y, por consiguiente, también a ella, en cuanto institución arte–, se encuentra con la siguiente descripción benjaminiana:

---

<sup>13</sup> En *Das Passagen-Werk*, Benjamin (2011) retornará de un modo magistral sobre la figura del instante crítico de la lectura para diferenciar la imagen arcaica o mítica de la imagen leída (p. 465).

<sup>14</sup> En *Walter Benjamin, historia de una amistad*, Scholem (2008) relata lo siguiente: “Leía revistas donde Aragon y Breton proclamaban unas ideas que en algún punto confluían con sus más profundas experiencias. Sucedió con ello algo similar a lo que había ocurrido en su encuentro con lo que él denominaba comunismo radical. Benjamin no era «extático» en absoluto, pero los éxtasis de la utopía revolucionaria y de la inmersión surrealista en el inconsciente eran para él como sendas llaves con las que abrir la revelación de su propio universo, para el que trataba de hallar formas de expresión estrictas y disciplinadas, por completo diferentes de aquellas. La novela de Louis Aragon, *Le paysen de Paris* (1926), le dio el impulso decisivo para su proyectado trabajo sobre los pasajes parisinos... Tenía previsto escribir acerca de esto un ensayo de unas cincuenta páginas impresas, donde pensaba proyectar –todavía al margen por completo del materialismo dialéctico– su fisonomía histórico-filosófica de París”. (pp. 209-2010)

El París de los surrealistas es como un «mundo pequeño a escala». Es decir, que las cosas no cambian en el mundo a gran escala, a saber, en el cosmos. También hay *carrefours* donde relucen espectrales señales del tráfico, en los cuales están a la orden del día *inimaginables analogías* y *entrecruzamientos de lo que sucede* [énfasis agregado]. Tal es el espacio del que habla la lírica del surrealismo. (Benjamin, 2010f, p. 307)

Con la expresión oximorónica “analogías inimaginables”, el uso de la escritura surrealista estalla el ideal logicista de la metáfora analógico-proporcional, desontologiza el supuesto de la realidad como referente y desinstrumentaliza el lenguaje comprendido en cuanto mera intencionalidad comunicativa. El ideal armónico de la semejanza, cimentado por el primado de lo idéntico, es socavado por los escándalos semióticos que produce el orbe retórico de la poética surrealista. La literatura, como campo autónomo dentro de las artes y forma superlativa en la esfera de la cultura, deviene artefacto, materialidad retórica, sustrato simbólico, textura semiótica en la cual la palabra a secas se instruye en tanto cosa. En esta reinención, el discurso literario implosiona disolviendo todo lazo de veracidad poética.

El texto de la ciudad y la ciudad como texto ocupan un lugar en el grado cero de la escritura (no identificable con el grado cero de la lengua en cuanto código). Como escenario de experiencias semiótico-perceptuales de la vida moderna y de las formas artísticas, la ciudad irrumpe en su espesura retórica (Ritvo, 2017, pp. 23-40), lo cual es posible en función de las transformaciones que produce en el discurso de la estética (Schwarzböck, 2008, pp. 121-129). En el caso de Benjamin, sucede a partir del uso del imaginario plástico de la poética surrealista (Menninghaus, 2013, pp. 69-70) efectuado en el interior del discurso de la crítica (Adorno, 1995, p. 16; Arendt, 1990, p. 190), frente a lo que Boris Groys (2008) nombra y caracteriza como imperativo de la actualidad de la crítica del arte: la “documentación del arte” (pp. 165-183).

En sus escritos críticos, Benjamin interiorizará, de modo parcial y de forma cada vez más creciente, la forma poética de la escritura surrealista, principalmente en la diagramación de los materiales de *Das Passagen-Werk*. A la exposición peculiar de este uso de la ambigüedad, caracterizada como simple contraposición equívoca entre imágenes –lo que Benjamin (2010f) caracterizó correspondiente a un “materialismo antropológico que expone la experiencia de los surrealistas” (p. 316)–, le otorgará el nombre de *imágenes dialécticas*, dando nacimiento a una categoría-objeto inédita en la historia de la estética que desarticula la asepsia historicista del discurso de la Historia del Arte (Didi-Huberman, 2006, pp. 137-237), el estatuto de la experiencia legado del criticismo kantiano (Agamben, 2007, pp. 53-54; Steiner, 2014, p. 258) y el imaginario conceptual de la dialéctica de procedencia adorniano-hegeliana (Agamben, 2004, pp. 159-186).

En el pasaje citado anteriormente se advierte cómo la escritura se expone en cuanto forma poética límite bajo la elisión de las disposiciones figurativas y mediante la construcción temporal de la yuxtaposición de hechos o bajo una sucesión interrumpida de acontecimientos. A diferencia de la estructura lógico-formal de la comparación, la escritura surrealista conduce a la

dimensión corpóreo-espacial de las imágenes (Weigel, 1999, p. 49). En ella, la ambigüedad deja de ser concebida como la acepción directriz de la tropología que avivaba el orbe de las figuras (esto es, la ambigüedad como doble sentido) y se reconfigura en una fisonómica surrealista, es decir, en vinculación con la dimensión estrictamente plástica de las imágenes.

El significante alemán con el que Benjamin marca la ambigüedad material de las imágenes en su escritura vanguardista resulta altamente sugestivo y pone en estado de inestabilidad a las interpretaciones sistemáticas de la dialéctica. *Zweideutigkeit* puede significar doble sentido, ambigüedad o equívocidad. En los discursos de Benjamin, el significante *Zweideutigkeit* no se restringe a la esfera semántica o analógico-proporcional del sentido (*Sinn*), en filiación con la concepción clasicista y armónica de lo metafórico de la poética aristotélica. Tampoco, en el nivel de análisis semiótico del sentido o del contraste de imágenes, se asocia *Zweideutigkeit* con una ambigüedad interpretada en términos logicistas y binarios como la presentación aislada de opuestos concebidos de forma aséptica y aislada. En todo caso, se puede hablar de una ambigüedad equívoca o de una equívocidad que, en la contraposición de imágenes, significantes o restos simbólicos, orienta la disposición sintagmática de cada texto o forma simbólica hacia una sucesión de ambigüedades intermitentes, sobredeterminadas por yuxtaposiciones materiales.

El par ambiguo de la forma retórica de la comparación (sea explícita o implícita –como es en el caso de la metáfora–), construido sobre el principio formal de una relación analógico-proporcional entre términos y el primado de lo idéntico, en el estatuto surreal de las imágenes y en la radicalización de la escritura moderna, se reinventa como simple yuxtaposición de impresiones gráficas que colisionan entre sí y destituyen a la comparación como determinación simbólica fundada en la semejanza. Esto Benjamin (2010g; Benjamin, 1991 [1972-1989] II-I) lo dejó claro en el ensayo sobre Proust (de 1929, contemporáneo al escrito sobre el surrealismo), en el que afirma que, desde la visión lisérgica y onírica de las imágenes, la semejanza se recrea más allá del ideal lógico de la ambigüedad, entendida bajo los principios de identidad, no contradicción y tercero excluido:

El estudio frenético de Proust, su apasionado culto de la semejanza, los signos ciertos de cuyo dominio no se encuentra nunca donde Proust la ilumina de modo inesperado en las maneras de la conversación, o en las obras, o en las fisonomías. La semejanza con la que contamos, esa que nos ocupa justamente cuando estamos despiertos, alude solamente a aquella semejanza más profunda que es la propia del mundo de los sueños; uno en el cual lo que sucede nunca se presenta como idéntico, sino sin duda como semejante (para sí mismo de forma incomprensible). Los niños conocen un signo de este mundo, a saber, la media, que tiene justamente la estructura que corresponde al mundo de los sueños cuando, enrollada sobre sí en la cesta de la ropa sucia, es una «bolsa» y es su «contenido». E igual que los niños no se cansan en transformar de golpe estas dos cosas (aquella bolsa y lo que hay en ella) aún en una tercera, que es la media, Proust se mostró siempre inagotable en el vaciar de golpe al yo para introducir eso tercero, a saber, la imagen, que al fin calmara su curiosidad, aunque no, en absoluto, su



nostalgia. Desgarrado por ella, se quedaba tumbado en su cama: nostalgia por el mundo desfigurado [*entstellten Welt*] en el estado de la semejanza, donde sale a la luz el verdadero rostro surrealista de la vida. (Benjamin, 2010g, p. 320; Benjamin, 1991 [1972-1989] II-I, p. 314)

Este rostro surrealista de la vida presenta a las cosas bajo la extrañeza radical de un mundo desfigurado (*entstellten Welt*), dislocado y expuesto mediante una identidad depuesta, no reducible a esquematismos lógicos. Las cosas *parecen/irrumper* en el ámbito profano-onírico de las imágenes mediante una práctica medusiana de la escritura en cuanto impresión óptico-gráfica, casi táctil. Al inscribir el mundo de las cosas en el plano retórico-estético de la escritura, la poética surrealista las *desfigura*; en otras palabras, las vacía de sentido primero, segundo, último o verdadero, y las torna cadena de significantes: una explicitud de signos petrificados en una amalgama textual motivada por el entrecruzamiento o la imbricación de símbolos. Estas operaciones emplazan la imagen como una terceridad irreductible, un efecto de choque de analogías inimaginables y una condensación singular que inaugura el escándalo semiótico de encontrar, en la continuidad sintagmática de la escritura, las palabras devenidas cosas.

Esta forma de escritura, que socava el ideal analógico-proporcional del esquematismo de la sustitución de la topología clasista, tampoco resulta identificable con la simbiosis de la representación mítica. En Kafka, la sobriedad de la prosa, dada en un *continuum* de superposiciones descriptivas, presenta la existencia encabalgada a las escansiones, interrupciones y dislocaciones propias de una escritura dominada por el carácter mágico del habla en cuanto tal, por la condición de una semiosis performativa en la cual “no es imaginable ningún suceso que no quede distorsionado bajo su descripción –que aquí no quiere decir otra cosa que indagación” (Benjamin, 2015, p. 68). En otras palabras, afirma Benjamin (2015), todo lo que el narrador de los textos kafkianos describe “hace declaraciones sobre algo distinto de sí mismo” (p. 68). Y a continuación detalla:

La fijación de Kafka con este objeto que es su único tema, la distorsión de la existencia, puede provocar en el lector la impresión de una obstinación. Pero en lo fundamental esta impresión es, así como la seriedad inconsolable, la desesperación en la mirada del escritor mismo, solo un indicio de que Kafka ha roto con una prosa puramente poética. (Benjamin, 2015, p. 68)

En la ruptura con lo puramente poético (con el ideal armónico-figurativo de la poética clasista), bajo la forma de la inervación de la semiosis surrealista, la escritura se presenta como una experiencia estética radical. Desde ese grado cero de la escritura (no del sistema de la lengua), la experiencia estética se expone en tanto espesura signica a secas, en un sentido extremadamente materialista, en cuanto experiencia perceptual onírica (Naishtat, 2022, pp. 1-18), óptico-sonora o audiovisual, en la cual, afirma en *Einbahnstrasse* (Benjamin, 1991 [1972-1989] IV-I), “el lector obedece al movimiento interno de su yo en el libre espacio libre de los sueños” (2010i, p. 30)<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> La operación de dicha experiencia perceptual es emparentable con el retorno que supone la conversión del despertar de la falsa conciencia, iniciado mediante el giro de cada sujeto del colectivo social sobre el estado



En lo que respecta al punto de vista del escritor, el carácter meramente ornamental de la descripción poética se atomiza y resulta tachado mediante el primado de la escritura en cuanto imagen radical. Esto no ocurre desde un acabamiento último dado en un marco de posibilidades estéticas que, en las variaciones de sus sobretegmentos, trazan el linde de lo imposible –allí donde el arte de narrar y de nombrar se trastornan, atravesados por un trasfondo traumático e irreductible que se llama *lo real*–, sino desde un uso peculiar de la escritura que, de un modo paradójico, anega el uso evocativo constitutivo del lenguaje. Este, en su devenir plástico y en su verberación óptica, fulgura como huella, fractura o ruina cósmica. Al respecto, en su glosa temprana sobre el surrealismo, Benjamin (1996) señala:

Los surrealistas con seguridad están menos sobre la huella del alma que sobre la de las cosas. En el matorral de la prehistoria buscan el árbol totémico de los objetos. La suprema mueca de este árbol totémico, la última de todas, es el kitsch. Éste es la última máscara de banalidad con que nos recubrimos en el sueño y en la conversación para absorber la energía del extinguido mundo de las cosas. (p. 114)

En la búsqueda de la máscara de banalidad, los surrealistas interpretan los signos como yuxtaposición de cosas, no como unidades simbólico-hermenéuticas. En sus experimentos retórico-estéticos, *lo real* deviene *surreal*: las cosas ya no responden a la demanda de verosimilitud ni al ideal tropológico matematizado de lo figurativo ni a la ilusión del *efecto de realidad* del discurso de la historia, la novela y las expectativas del lector de la naciente sociedad de masas. Estos analizadores retóricos son los que, en su versión decimonónica, Barthes (2009, pp. 163-187) reconoce en ellos interacciones entre realismo estético e historicismo.

## 5. Consideraciones finales

En contraposición con la lectura de los materiales artísticos emplazados en el estado de cosas mágico-perceptual en el que se instituyen las semejanzas no sensoriales, la ilusión de adecuación característica de la semiosis mítica y de lo metafórico, en su versión analógico-proporcional, no pueden salvar las tensiones semióticas anteriormente descritas. Estas se forjan y dinamizan en función de la experiencia retórico-estética de la equivocidad constitutiva, propia de la desfiguración y la equivocidad características del texto de la escritura que inscribe la poética surrealista.

---

actual de cosas degradado. La figura del *despertar* (Benjamin, 2011, p. 875) resulta inseparable de la programática que atraviesa *Das Passagen-Werk* y de la convergencia en la crítica benjaminiana de tradiciones exógenas como el psicoanálisis, el materialismo y el mesianismo judío.

Al respecto de dicha figura, Naishtat (2022) indica que “no es un despertar ilustrado pensado desde la vanguardia futura, como adelantada salida de la conciencia de masa y exterioridad de la conciencia en relación con ella, sino un despertar al cabo de la misma experiencia de la masa con su historia onírica” (p. 13).

La poética surrealista está vinculada con la facultad mimética de la percepción, fundada en el carácter mágico de las formas artísticas y en la medialidad performativa de la *no relación*, de lo *no idéntico*. Esto “sólo puede manifestarse en algo ajeno, en lo semiótico y comunicante del habla, es decir, en su fondo [überhaupt nur an etwas Fremdem, eben dem Semiotischen, Mitteilenden der Sprache als ihrem Fundus in Erscheinung treten kann]” (Benjamin, 2010c, p. 212; Benjamin, 1991 [1972-1989] II-I, p. 208).

En ese contexto de análisis, dentro del dominio estético del discurso de la crítica benjaminiana tardía, el carácter semiótico de las imágenes se asocia a la mortal gorgona. La figura de la Medusa, anacrónicamente arraigada al paisaje de la época de la reproductibilidad técnica y de la vida moderna, irrumpe en la carnadura textual de los imaginarios literarios y conceptuales que Benjamin lee<sup>16</sup>. El carácter semiótico de las imágenes, en su condición de medusiano, radica en el siguiente estatuto retórico de la experiencia estética o perceptual: cada imagen que se inscribe en la experimentación semiótica de la mirada poética de los surrealistas deviene símbolos petrificados, tornando a la palabra misma *res extensa*.

He aquí el corazón de la poética surrealista que es interiorizado por el discurso de la crítica benjaminiana en el ámbito de la facultad mimética no comprendida en términos clasicistas: la negación de lo real en cuanto afuera referencial aislado, concebido más allá de su mediación dialéctica con las marcas simbólicas que lo designan o emplazan como tal. Este movimiento indiciario reinscribe *lo real* como *surreal*, en vinculación con la entronización del carácter gráfico y lisérgico

---

<sup>16</sup> En su estudio introductorio a *Das Passagen-Werk*, Tiedemann (2011, p. 30), siguiendo la imagen adorniana del ensayo “Caracterizaciones de Walter Benjamin” (Adorno, 1995, p. 16), asocia la mirada de la Medusa con las imágenes dialécticas. La vinculación es significativa, pues permite vislumbrar la influencia clave de las vanguardias en la filosofía de Benjamin, en la medida en que dichas imágenes conllevan los caracteres propios del orbe de la escritura surrealista: se perfilan como objetos poéticos que se funden en cristalizaciones escriturales entre literatura, ensueño e historia.

En este marco, se recuerda la figura presentada por Marx (2014, p. 7) en el prólogo de *El Capital*, en el que contrapone el ideal de la profundidad hermenéutica del sentido oculto al principio constructivo-arqueológico del intérprete materialista frente a los enigmas profanos de los modos de producción de las sociedades modernas. El intérprete materialista no pretende ir más allá de la superficie de las cosas (discurso de la economía política, imaginario social, forma simbólica de la mercancía, etc.) para trazar sus ambigüedades constitutivas desde las cuales leer, de modo indirecto, lo que indican sus huellas: las marcas semióticas de las fantasmagorías de la cultura que Benjamin piensa de manera similar, en tanto fósiles retóricos de las inscripciones simbólicas de una historia natural de la sociedad de masas reescrita y mediada por sus textos. Cf. al respecto la interpretación foucaultiana de la reinscripción materialista del signo en Marx (Foucault, 1995, p. 40) y la lectura de Eduardo Grüner (1995, pp. 9-28). Asimismo, parece interesante tener presente las consideraciones que hace Silvia Schwarzböck (2021) sobre la “praxis de la explicitud” (p. 20), el estatuto de las imágenes y el lugar del yo de la escritura en *Materialismo oscuro* para pensar el estatuto de la práctica escrituraria de intérpretes materialistas como Benjamin.

de la escritura, con el sobredimensionamiento del territorio de la imaginación desbordante y con la experiencia lectora. Esto se da en vista de la caída del Referente –concebido desde una perspectiva metafísica tradicional– y, por consiguiente, de toda apertura perceptual clasicista, verosímil y armónico–proporcional.

Después de la extinción del en sí autosuficiente del mundo, las cosas dejan de ser mera apariencia exterior e irrumpen en cuanto vacilaciones traumáticas de lo que es emplazado como *real*. Estas vacilaciones emergen en un ámbito sobredimensionado por un instante de quiebre que le pertenece a los medios puros –autónomos o heterónomos al campo de las artes tradicionales, es decir, al sistema de las Bellas Artes– con los cuales juegan los experimentos artísticos.

Asimismo, bajo la forma del *entrecruzamiento*, los sucesos han de hilvanarse en el espacio finito del lenguaje en cuanto escritura, en su absoluta exterioridad gráfica. En este ámbito, exclusivamente retórico–estético –y no retórico–político–, arte y vida estarían aunados en un *continuum* disperso e interrumpido, en el que las palabras dejarían de ser la suplencia de las cosas para ser simplemente cosas. Incluso, en un sentido más radical, la palabra poética dejaría de ser la sustitución de un significante por otro para instituirse en un dispositivo semiótico óptico casi táctil, que opera en función de un flujo de colisiones intermitentes. Estas colisiones emplazan al *shock* como experiencia estética dentro del campo perceptual del simbolismo verbal<sup>17</sup>.

El texto de la escritura literaria pierde su quintaesencia –la verosimilitud– para devenir absolutamente real, en tanto artefacto o *res* artística. La verosimilitud, concebida como ilusión estética o bella apariencia, es disuelta por el carácter mágico del habla en cuanto tal. Lo analógico–proporcional de la metáfora clasicista, registro esencialmente lógico–semántico sobre el cual se configuran los motivos de verosimilitud y el par binario lenguaje–realidad, resulta destituido por la experiencia estética de un mundo desfigurado. Este mundo se presenta como una experiencia estética radical que pone en tembladeral los analizadores ontológico–hermenéuticos del lenguaje poético clasicista (el referente, el sentido, el mensaje, la metáfora analógico–proporcional, lo mimético como verosímil o pseudo–verdad).

Mediante esta experimentación escritural –de carácter vanguardista y materialista–, el discurso de la crítica benjaminiana tardía presenta las experiencias inusitadas de la sociedad de masas bajo la óptica de una poética surrealista. En su lectura del surrealismo, Benjamin, además de hacer un uso retórico–estético de la ruina literaria que ejerce esta vanguardia, reflexiona sobre los efectos que dicha forma artística habilitaría dentro del cuerpo colectivo. Esto se debe a su cualidad estética de producir un efecto de desautomatización o de interrupción de la percepción

---

<sup>17</sup> En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Benjamin, 2003), se expone cómo el clímax de este movimiento semiótico que producen las vanguardias en el dominio de la escritura se reinscribe en las imágenes medusianas del cine. Esto ocurre a través de la representación de la cámara como dispositivo retórico comandado por el inconsciente óptico y la experiencia del *shock*, en cuanto forma de percepción eminentemente táctil.

del tiempo habitual y de las condiciones de existencia de la sociedad de masas. En esta dirección, la práctica de su crítica de arte se instaura en un horizonte de análisis retórico-estético y antropológico-materialista.

## Referencias

- Adorno, T. W. (1995). *Sobre Walter Benjamin*. Cátedra.
- Agamben, G. (2004). *Infancia e historia*. Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2007). *La potencia del pensamiento Ensayos y conferencias*. Adriana Hidalgo.
- Aragón, L. (1928). *Traité du style*. Gallimard.
- Arendt, H. (1990). *Hombres en tiempo de oscuridad*. Gedisa.
- Aristóteles. (2006). *Poética*. Colihue.
- Aristóteles. (2007). *Retórica*. Gredos.
- Barthes, R. (2009). *El susurro del lenguaje*. Paidós.
- Benjamin, W. (1968). *Ensayos escogidos*. Sur.
- Benjamin, W. (1991 [1972-1989]). *Gesammelte Schriften* (Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser). Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1996). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. Universidad ARCIS y LOM Ediciones.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca.
- Benjamin, W. (2007). *Obras. Libro I* (vol. I). ABADA.
- Benjamin, W. (2008). *Obras. Libro I* (vol. II). ABADA.
- Benjamin, W. (2010a). *Obras. Libro II* (vol. I). ABADA.
- Benjamin, W. (2010b). Sobre el programa de la filosofía venidera. En *Obras. Libro II* (vol. I, pp. 162-175). ABADA.
- Benjamin, W. (2010c). Doctrina de lo semejante. En *Obras. Libro II* (vol. I, pp. 208-213). ABADA.
- Benjamin, W. (2010d). Sobre la facultad mimética. En *Obras. Libro II* (vol. I, pp. 213-216). ABADA.
- Benjamin, W. (2010e). Hacia la crítica de la violencia. En *Obras. Libro II* (vol. I, pp. 183-206). ABADA.
- Benjamin, W. (2010f). El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea. En *Obras. Libro II* (vol. I, pp. 301-317). ABADA.

- Benjamin, W. (2010g). Hacia la imagen de Proust. En *Obras. Libro II* (vol. I, pp. 317–331). ABADA.
- Benjamin, W. (2010h). Charles Baudelaire, *Tableaux parisiens*. En *Obras. Libro II* (vol. I, pp. 183–206). ABADA.
- Benjamin, W. (2010i). Calle de dirección única. En *Obras. Libro IV* (vol. I, pp. 23–89). ABADA.
- Benjamin, W. (2011). *Libro de los pasajes*. Akal.
- Benjamin, W. (2012). *Origen del Trauerspiel alemán*. Gorla.
- Benjamin, W. (2015). *Sobre el amor y temas afines (Un problema europeo)*. Gorla.
- Benveniste, É. (2011). *Problemas de lingüística general I. Siglo XXI*.
- Bretón, A. (1969). *Manifiestos del surrealismo*. Ediciones Guadarrama.
- Bürger, P. (2010). *Teoría de la vanguardia*. Las Cuarenta.
- Cassin, B. (2022). *Cómo hacer de verdad cosas con palabras*. El Cuenco de Plata.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo.
- Eiland, H. y Jennings, M. W. (2014). *Walter Benjamin: A Critical Life*. Harvard University Press.
- Foucault, M. (1995). *Nietzsche, Freud, Marx*. Ediciones El cielo por asalto.
- García, L. I. (2015). Medialidad pura. Lenguaje y política en Walter Benjamin. *Recial*, 6(8), 1–23.
- García Elizondo, E. (2023). Lo no semejante en lo semejante: mimesis y lectura en Walter Benjamin. *Estudios de Filosofía*, (68), 11–30.
- Genette, G. (1970). *Retórica y estructuralismo*. Ediciones Nagelkop.
- Groys, B. (2008). *Obra de arte total Stalin. Topología del arte*. Centro teórico-cultural Criterios.
- Grüner, E. (1995). *M. Foucault, Nietzsche, Freud, Marx*. Ediciones El cielo por asalto.
- Hamacher, W. (2012). *Lingua Amissa*. Miño y Dávila.
- Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Akal.
- Jakobson, R. (1967). *Fundamentos del lenguaje*. Ciencia Nueva.
- Jakobson, R. (1981). *Ensayos de lingüística general*. Seix Barral.
- Lindner, B. (2014). Alegoría. En M. Opitz y E. Wizisla (Comps.), *Conceptos de Walter Benjamin* (pp. 17–82). Las cuarenta.

- Marx, K. (2014). *El capital* (tomo I / vol. I.) Fondo de Cultura Económica.
- Menninghaus, W. (1993). Lo inexpresivo: las variaciones de la ausencia de imagen en Walter Benjamin. En G. Massuh y S. Fehrmann (Eds.), *Sobre Walter Benjamin. Vanguardia, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana* (pp. 37-56). Alianza.
- Menninghaus, W. (2013). *Saber de los umbrales. Walter Benjamin y el pasaje del mito*. Biblos.
- Naishtat, F. (2022). Masa, aura y materialismo onírico. Del «colectivo de ensueño» [*Traumkollektiv*] a la «irrupción de la conciencia despierta» [*Einfall des erwachten Bewußtseins*] en el marco del materialismo antropológico de Walter Benjamin. *Anthropology & Materialism. A Journal of Social Research*, (10), 1-20.
- Ritvo, J. B. (2017). *La edad de la lectura y otros ensayos*. Nube Negra.
- Saussure, F. (2012). *Curso de lingüística general*. Losada.
- Scholem, G. (2008). *Walter Benjamin. Historia de una amistad*. Debolsillo.
- Schwarzböck, S. (2008). Las ciudades, la estética y Benjamin. En R. Buchenhorst y M. Vedda (Eds.), *Observaciones urbanas. Benjamin y las nuevas ciudades* (pp. 121-129). Gorla.
- Schwarzböck, S. (2021). *Materialismo oscuro*. Mardulce.
- Steiner, U. (2014). Crítica. En M. Opitz y E. Wizisla (Comps.), *Conceptos de Walter Benjamin* (pp. 241-304). Las cuarenta.
- Tiedemann, R. (2011). Introducción. En W. Benjamin (Ed.), *Libro de los pasajes* (pp. 7-33). Akal.
- Weigel, S. (1999). *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura*. Paidós.
- Weigel, S. (2007). La obra de arte como fractura. En torno a la dialéctica del orden divino y humano, en 'Las afinidades electivas' de Goethe de Walter Benjamin. *Acta Poética*, 27(1-2), pp. 173-203.
- Wiggershaus, R. (2010). *La escuela de Fráncfort*. Fondo de Cultura Económica.
- Witte, B. (1990). *Walter Benjamin. Una biografía*. Gedisa.
- Wohlfarth, I. (1999). Sobre algunos motivos judíos en Benjamin. En E. Cohen (Ed.), *Cábala y deconstrucción* (pp. 103-137). Azul Editorial.