

## El filósofo como productor

Analía Melamed (CIeFI- IdIHCS – UNLP)

Tatiana Staroselsky (CIeFI- IdIHCS – UNLP- CONICET)

¿En qué sentido el filósofo puede ser entendido como un productor? ¿Y en qué sentido el filósofo como productor incide de manera políticamente justa? El texto de Walter Benjamin *Calle de dirección única* puede inscribirse en la discusión sobre la concepción de la filosofía y el papel del filósofo, que se vincula a su vez con la manera de interpretar categorías centrales de la tradición marxista como son las de producción y fuerzas productivas.

Numerosos textos de Benjamin participan –más o menos oblicuamente- en este debate, entre ellos “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” y especialmente “El autor como productor”. Dos de la tesis de esos textos son: uno, la ampliación del concepto de fuerza productiva al admitir la existencia de fuerzas productivas estéticas; dos, la idea de que el llamado arte de tendencia (o revolucionario) es políticamente justo si es literariamente justo y ello implica que es revolucionario si su técnica literaria lo es. Sostenemos que ambas tesis, si bien están referidas a cuestiones estéticas, se aplican también al modo de Benjamin de entender la tarea filosófica.

De manera que, en este horizonte de problemas, *Calle de dirección única* constituye una producción filosófica que saca a la filosofía de su lugar de epifenómeno o superestructura. Como veremos, aquí el texto, a través de montajes, superposiciones, yuxtaposiciones se presenta como producción de imágenes. Posibilita asociaciones, encuentros, desplazamientos temporales, se abre a múltiples experiencias e iluminaciones profanas. Se contrapone desde su propia técnica de escritura a la ideología del progreso, que subyace a menudo al pensamiento conceptual, a la demostración lineal y a la exigencia de sistematicidad.

El debate sobre los conceptos de producción, fuerza productiva y trabajo intelectual ha sido desarrollado por Raymond Williams en *Marxismo y literatura*. En efecto, Williams examina una reducción del alcance de los conceptos de producción y fuerza productiva en Marx y sobre todo en la tradición marxista. Para ilustrarlo, retoma la nota a pie de página de los *Grundrisse* donde Marx distingue al fabricante de pianos del pianista sobre la base de que el primero es un fabricante productivo mientras el segundo no lo es ya que su trabajo no produce capital. Aquí el concepto de producción aparece en Marx

ligado al enfoque capitalista del siglo XIX según el cual se entiende por fuerza productiva a aquella que interviene en la producción de mercancías. De modo que el concepto de producción se vincula a la industria e incluso a la industria pesada. Sin embargo, sostiene Williams que Marx tiene perfectamente en claro la distinción entre producción en general y la especificidad de la producción capitalista. La limitación conceptual se explica porque a menudo queda atrapado en la lógica y el lenguaje del sistema que critica. Al reducir el concepto de producción a producción de mercancías Marx cae en la abstracción y en la fragmentación que opera el capitalismo sobre el proceso social como totalidad material. Pero una fuerza productiva está constituida por todos los medios de la producción y reproducción de la vida real. Producimos, dice Williams, la satisfacción de nuestras necesidades, también nuevas necesidades y nuevas definiciones de necesidades. En el desarrollo histórico nos creamos a nosotros mismos y a nuestras sociedades. La reducción del concepto de producción a los términos burgueses de producción de mercancías tiene como consecuencia según Williams la alienación de

...todo un cuerpo de actividades que deben ser aisladas bajo las denominaciones de: ‘el reino del arte y las ideas’, la ‘estética’, la ‘ideología’ o, menos halagüeñamente, ‘la superestructura’. Ninguna de ellas, en consecuencia, puede ser comprendida como lo que son en realidad: prácticas reales, elementos de un proceso social material total; no un reino o un mundo o una superestructura, sino una numerosa serie de prácticas productivas variables que conllevan intenciones y condiciones específicas. (Williams, 2000:114)

En la misma dirección con que Raymond Williams corrige la limitación de Marx, quien como se vio sólo comprende entre las fuerzas productivas a la producción fabril o industrial y excluye otras formas de producción como la intelectual, así puede entenderse la perspectiva de Benjamin tal como aparece en diferentes textos. Por mencionar algunos ejemplos, Benjamin amplía el concepto de fuerza productiva cuando se refiere al “proceso de producción tanto espiritual como económico” (1982: 90); cuando de modo recurrente describe la dimensión corporal de la producción poética de Baudelaire en términos de esfuerzo físico, como un obrero, o de lucha, como un gladiador, Baudelaire como un desposeído, un proletario, que toma la miseria de las

condiciones de vida como motivo poético y lo transfigura en la imagen del heroísmo moderno (Benjamin, 1970); cuando en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” hace una breve historia del arte como la historia de las técnicas de reproducción: la fundición y acuñación de monedas en la antigüedad, luego la xilografía, el grabado, más tarde la imprenta, luego la litografía, para llegar a la fotografía y el cine (1982). Finalmente y especialmente en “El autor como productor” cuando a propósito del llamado arte de tendencia, es decir ante el problema del arte revolucionario plantea que antes o en vez de preguntar si una obra está de acuerdo con las relaciones de producción de su época, es decir si es reaccionaria o revolucionaria, habría que establecer cómo está en las relaciones de producción. Esto equivale a preguntarse por la función de la obra dentro de las condiciones literarias de producción de un tiempo, es decir, apunta a la técnica literaria. El propósito de un arte de tendencia, entonces, no es la “renovación espiritual” como la proclaman los fascistas, sino las innovaciones técnicas, cuyo modelo es el teatro épico de Brecht, técnica teatral que Benjamin opone, sin mencionarlo, a la de Wagner. “Quisiera mostrarles que la tendencia de una obra literaria sólo podría concordar políticamente, si literariamente concuerda también [...] La tendencia política correcta en una obra incluye su calidad literaria, ya que incluye su tendencia literaria” (Benjamin, 1999:115).

Si, como afirma, el lugar del intelectual en la lucha de clases sólo podrá determinarse sobre la base de su posición en el proceso de producción, el intelectual como productor, el filósofo como productor, debe proponerse innovar en su técnica productiva, su técnica de escritura, noción con la que Benjamin supera la estéril oposición forma-contenido.

La propia producción de Benjamin es una búsqueda en ese sentido. En ese marco es que puede leerse la totalidad de su obra y, como en este caso, *Calle de dirección única*.

Publicado en 1928, *Einbahnstraße [Calle de dirección única]* es un libro particular en el que Benjamin reúne cincuenta y nueve textos breves sobre diferentes temáticas, con títulos que van desde “Peluquero para damas quisquillosas” hasta “Viaje a través de la inflación alemana”, pasando por “Embajada mexicana”, “Juguetes” y “Souvenir de viajes”. El libro se estructura visualmente como una calle, con un corredor entre las hojas y los textos recorriendo los lados, como si fuesen los carteles publicitarios, las casas y los comercios que el habitante de cualquier ciudad puede vislumbrar cuando camina por la calle. Como en ese caso, la relación entre los elementos que el paseante se encuentra no es secuencial ni sigue un orden determinado. Se trata, en fin, de un

montaje, de una superposición y una yuxtaposición de elementos que despertarán en quien camine la calle asociaciones, reflexiones o acciones diferentes.

Si bien las *Denkbilder* que escribe Benjamin resultan, por la variedad de sus temas y de su estilo, difíciles de caracterizar o de subsumir bajo una misma definición, hay algunos rasgos que es posible encontrar en la gran mayoría de ellas y que resultan una clave fructífera para su lectura.

En primer lugar, nos interesa destacar la reticencia de Benjamin a incluir explicaciones o argumentaciones en estos textos, que tienden más bien a la descripción o a la narración o brindan, en algunos casos, indicaciones o consejos. “Productos chinos”, por ejemplo, comienza diciendo:

En estos días nadie tiene permitido anquilosarse en aquello que sabe.

La fuerza radica en la improvisación. Todos los golpes decisivos se darán sin esfuerzo (Benjamin, 2014: 49).

Tradicionalmente, el discurso filosófico ha tendido a presentar sus ideas en la forma de argumentos, exposiciones y explicaciones. Las *Denkbilder*, en cambio, se resisten a ser explicadas, acercándose así al concepto benjaminiano de narración: proponen en el receptor un trabajo activo de asociaciones y reflexiones, mientras que el modo tradicional de filosofar cae preso de la lógica que, para Benjamin, caracteriza principalmente a la información periodística, que “permanece ajena a la experiencia del receptor, cuanto más se le impone en la forma de explicaciones respecto de la cosa” (Weber, 2014:513). El vínculo con la experiencia y, específicamente, con la posibilidad de que el lector haga una experiencia, resulta central en la producción filosófica benjaminiana. Las imágenes de pensamiento pueden ser comprendidas como tratando de proporcionar a los lectores una experiencia, al requerir de su parte un trabajo de elaboración del sentido, que no está dado. El filósofo aparece como un productor de imágenes de pensamiento, que como cualquier productor piensa además en el consumidor del producto. Benjamin parece pensar que, tal y como “resulta necio devanarse pedantemente los sesos sobre la fabricación de objetos -material ilustrativo, juguetes o libros- destinados a los niños”, dado que “la Tierra está repleta de los más incomparables objetos que se ofrecen a la atención y actividad infantiles”, así también sería en vano seguir tratando de construir una filosofía que guíe al lector en cada paso. Como los niños, que juegan con desechos y los utilizan “no tanto para reproducir las

obras de los adultos, como para relacionar entre sí, de manera nueva y caprichosa, materiales de muy diverso tipo”, el lector de *Calle de dirección única* tendrá la posibilidad de jugar con los textos que allí se le ofrecen y producir con ellos algo nuevo (Benjamin, 1987:25).

Benjamin se aleja no sólo del modelo expositivo- deductivo de la ciencia, sino también de la unidad más propia del pensamiento filosófico en su formato tradicional, a saber, el concepto. Sobre este punto coinciden no sólo los lectores actuales de Benjamin, sino también sus contemporáneos. Adorno, por ejemplo, sostuvo que “en contraste con todos los otros filósofos... el pensamiento de Benjamin, como paradójico que pueda sonar, no era uno que tuviera lugar en los conceptos... Él abría aquello que no podía ser abierto como si tuviera una llave mágica” (En Richter, 2010:264,265). Esta llave, que le permite a Benjamin abrir aquello que en conceptos no se muestra, es justamente, creemos, articular el pensamiento en imágenes (*Bilder*), aprovechando la potencia de la imagen como disparador, acercándose en este movimiento al lenguaje del arte.

En segundo lugar, nos interesa destacar la espacialidad que es propia de las *Denkbilder* en su carácter de imágenes. La exposición de razonamientos deductivos o la argumentación por pasos tiene, por su carácter progresivo, una cualidad temporal en la que los momentos se suceden unos a otros de modo lineal, y el pensamiento del lector es guiado hacia conclusiones o asociaciones ya recorridas previamente por el autor.

Sobre esta reticencia a la progresión y al recorrido prefijado dice Benjamin en “Sombras breves”, “lo que es decisivo no es la progresión de una cognición a otra, sino el salto o la grieta (*Sprung*) inherente a cualquier conocimiento mismo” (en Richter, 2010). El rechazo de la teleología, que aparece con toda su fuerza doce años después en las Tesis “Sobre el concepto de historia”, juega ya un papel aquí.

Las imágenes de pensamiento, al trabajar visualmente, son capaces de yuxtaponer las imágenes en un montaje que evita la progresión, y que se hace patente especialmente en la disposición espacial de los textos en el libro que nos ocupa. Esta manera de presentar las ideas, si bien se presta, podría objetarse, a confusiones o malinterpretaciones, tiende, como la narración, a despertar en el lector un trabajo de elaboración que podría ser, justamente, la clave de salida de la crisis de la experiencia.

Lo que el autor hace es abrir esa calle y disponer como en una exposición los pequeños textos, para que el recorrido posibilite una experiencia. La filosofía no se da aquí como respuesta, y ni siquiera se da como pregunta: se presenta, a lo sumo, como una serie de preguntas a formular o de observaciones a realizar, en tanto, como observa César

Rendueles, leer a Benjamin “hace saltar por los aires nuestra sensación de vivir una realidad completa y saturada, donde incluso los conflictos contribuyen mansamente a la buena marcha de la realidad constituida” (Rendueles, 2013:168).

En tanto *Calle de dirección única* es concebido, al mismo tiempo, como un texto y como una calle, algunas de las indicaciones que se dan en este texto pueden ayudar a pensar en el modo de recepción en el que está pensando Benjamin para su obra, a la vez que en el modo en que está entendiendo el conocimiento como ligado estrechamente a la experiencia. Sólo el que realice el trabajo de adentrarse en el texto y lo recorra desde dentro, renunciando a la posición de poder y de dominio que implica la mirada distanciada, ligada a la contemplación que se atribuyó la filosofía tradicionalmente pero también a la mirada vigilante del centinela, sólo él, entonces, podrá hacer una experiencia con el texto y verse modificado por él, en tanto la experiencia, y con ella el conocimiento, implican siempre una salida del ensimismamiento y un encuentro con la otredad. Así lo expresa Benjamin en *Calle de dirección única*:

Locos los que lamentan la decadencia de la crítica. Pues hace tiempo que ha pasado su hora. La crítica es una cuestión de adecuada distancia. Está en casa en un mundo donde lo que importa son las perspectivas y las proyecciones, y donde aún era posible asumir un punto de vista. Entretanto, las cosas han arremetido con demasiada fuerza contra la sociedad humana. La “imparcialidad”, la “mirada independiente” se han vuelto mentira, cuando no expresión completamente ingenua de llana competencia. // La mirada que hoy es la más sustancial (...) da por tierra con la libertad de movimiento de la contemplación y nos pone las cosas tan peligrosamente cerca de la cara como un auto que, creciendo gigantescamente, vibra hacia nosotros desde el marco de una pantalla de cine (Benjamin, 2014:103)

Benjamin carga nuevamente contra la concepción del conocimiento como contemplación, pero no sólo eso. Lejos de alinearse con una concepción experimental del conocimiento, cuestiona con esta breve instantánea una de sus líneas de continuidad con la tradición, al quitar al sujeto del centro de la escena y poner, en su lugar, a las cosas. La agencialidad de los objetos se hace presente para mostrar un mundo en que el ser humano dejó de ser el centro y echar por tierra la ilusión de dominio. Dejarse

impactar por la fuerza activa de las cosas, entendidas no como meros útiles sino como agentes, es, posiblemente, otra forma de vérselas con la crisis de la experiencia.

Sin argumentos y sin estar basados en conceptos, y pese a su cercanía con breves narraciones literarias, estos textos son, por su cuestionamiento del sentido común, y por su exploración de tópicos gnoseológicos y ontológicos, textos filosóficos que tienen, fuera de toda duda, aspiraciones cognoscitivas, aun cuando el conocimiento al que aspiren sea, tomando la expresión de Rendueles, “no teoretiforme” (Rendueles, 2013: 169) en la medida en que es una forma de hacer filosofía que “entendió que el tipo peculiar de comprensión que proporciona la filosofía ya no necesita de la ficción de sistematicidad” (Rendueles, 2013:170).

Con esta forma de filosofar, Benjamin buscaba que la literatura, en sus propias palabras, se acercara a formatos “que se corresponden mejor con su influencia en las comunidades activas que el pretencioso gesto universal del libro” (Benjamin, 2014:43). Sin embargo, en *Calle de dirección única* no es sólo la literatura la que muta, sino también la filosofía, que encuentra allí, citando a Adorno, el modo de “poner en movimiento al pensamiento que en su expresión tradicional y conceptual parece rígido, convencional y envejecido” (Adorno, 2001:29), logrando “hacer saltar, por medio de una especie de cortocircuito intelectual, chispas que iluminan súbitamente lo familiar, si es que no lo incendian” (Adorno, loc. cit.).

### Referencias Bibliográficas:

Adorno, T. (2001) Dirección única en Benjamin. En Adorno, T. *Sobre Walter Benjamin*. Madrid: Cátedra.

Benjamin, W. (1970). Sobre algunos temas en Baudelaire. En *Sobre el programa de la filosofía venidera y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila.

\_\_\_\_\_ (1982). Historia y coleccionismo en Eduard Fuchs. En *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.

\_\_\_\_\_ (1982). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.

\_\_\_\_\_ (1987). Terreno en construcción. En *Dirección única*. Madrid, Alfaguara.

\_\_\_\_\_ (1999). El autor como productor (1999). En *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*, Madrid: Taurus.

\_\_\_\_\_ (2014). *Calle de dirección única*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

## XI° Jornadas de Investigación en Filosofía

Rendueles, C. (2013). El antropólogo de la vida moderna. En *Mundo escrito: 13 derivas desde Walter Benjamin*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Richter, G. (2010). Una cuestión de distancia. La Calle de dirección única de Benjamin a través de Los pasajes. En Uslenghi, A. (Trad. y comp.) *Walter Benjamin. Cultura de la imagen*. Buenos Aires: eterna cadencia.

Weber, T. (2014). Experiencia. En Opitz, M y Wizisla, E. *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las cuarenta.

Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.