

WALTER BENJAMIN
EL AUTOR COMO PRODUCTOR¹

Presentación y traducción de
Bolívar Echeverría

Presentación

Antecedente directo de su famoso ensayo sobre la obra de arte (La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica), el presente texto fue leído por Benjamin el 27 de abril de 1934 en el *Instituto para el Estudio del Fascismo* que los emigrantes alemanes, expulsados por la persecución nacionalsocialista, habían fundado en París.

Entre los muchos aspectos notables que ofrece esta conferencia destaca de manera especial uno que tiene que ver con la vocación de su autor, la de crítico de la literatura y el arte. Benjamin, hombre cercano al proceso de producción de tantos literatos y artistas con los que mantenía lazos de amistad, llama a sus interlocutores - los intelectuales comprometidos con una política de izquierda - a depositar toda la confianza en la espontaneidad revolucionaria de la producción artística "de vanguardia". Según él, la "alta calidad" de una obra de arte es garantía suficiente de ese carácter. Aunque hay que añadir que, para él, la calidad se mide de acuerdo a un criterio muy especial: la capacidad que muestra una obra de arte para dar cuenta de los problemas técnicos que la historia de su oficio, como un proceso conectado íntimamente con el devenir del conjunto de la sociedad, le plantea en general, y particularmente en el caso de una tecnología y una sociedad modernas, enfrentadas a la inminencia de un cambio radical.

Benjamin se hace portavoz del "vanguardismo" revolucionario más radical. Según él, la afirmación revolucionaria en la obra de arte, si no es ella endógena, es decir, si no resulta de su consistencia misma y del modo en que la técnica es empleada en su producción - y no es solamente una

¹ Originalmente esta traducción (la primera en lengua castellana) fue publicada en *La cultura en México*, núm. 547, pp. III-VII, suplemento de la revista *Siempre!*, núm. 997, México, Agosto de 1972, dirigido por Carlos Monsiváis. Muchos años más tarde, fue recuperada y reeditada por editorial Itaca, México 2004, con una presentación del traductor. La presente versión es publicada en la página web *Bolívar Echeverría: Discurso Crítico y Filosofía de la cultura*, (ww.bolivare.unam.mx) bajo una licencia *Creative Commons 2.5: Atribución-NoComercial-SinDerivadas*.

traducción o transposición, por mas brillante que sea, del discurso político al lenguaje artístico - resulta una toma de posición no solo falsa e inofensiva, sino del todo contraproducente e incluso reaccionaria. Si el Ulises de Joyce es una obra revolucionaria no es porque en ella este cifrado un mensaje pro-comunista, sino porque es una obra literaria cuya construcción va con la revolución, está dentro de ella dado que "refuncionaliza" en sentido "democrático" la relación entre narrador y lector consagrada por la técnica narrativa de los grandes novelistas de la modernidad del siglo XIX.

La falta de actualidad de esta conferencia parece evidente. Se trata de una exposición dirigida a escritores, artistas e intelectuales a quienes, por lo que se desprende de la lectura, parece importarles grandemente el pertenecer o no al bando de la izquierda, el ser o no considerados "revolucionarios"; una especie de interlocutores que no existe ya o de la que quedan sólo unos cuantos ejemplares dispersos, afectados por los estragos de la extemporaneidad y el aislamiento. La lectura de su texto setenta años después de que fuera escuchado en París resulta, sin duda, extraña. Sobre todo porque lleva al lector a sorprender a la utopía en el momento mismo en que ella cree estar realizándose. Es un texto que documenta la presencia de una corriente histórica bastante poderosa en la vida social y política en el momento en que se enfrenta, con notables posibilidades de éxito, a la organización capitalista del mundo moderno. Presencia que, al hacer falta en nuestros días, parece extender - en medio de la añoranza, si se quiere - una vaciedad de sentido actual sobre todo lo que se hizo y se pensó entonces.

Cabe sin embargo preguntarse: ¿la actualidad de textos como este de Benjamin se agota en verdad con su pertenencia a la figura concreta del discurso público que prevalecía cuando fue escrito, a la coyuntura histórica del enfrentamiento entre revolución y contrarrevolución en la Europa de los primeros decenios del siglo XX? ¿Se han vuelto en verdad vacías sus afirmaciones en una situación discursiva tan diferente a la de entonces como es la actual?

Del conjunto de problemas estéticos y artísticos propios de las "vanguardias" de finales del siglo XIX y comienzos del XX puede decirse lo que Theodor W. Adorno solía decir de la filosofía: que, aunque alguna vez pudo parecer un modo de reflexión superado por el progreso de la vida real, sigue sin embargo actual porque el instante de su realización

adecuada dentro de esa vida llegó, pero pasó sin que fuera aprovechado. En efecto, el hecho de que la izquierda no tenga hoy en día el tipo de presencia que entonces tuvo en el escenario de la política y de que, por lo tanto, a los literatos, artistas e intelectuales de hoy - herederos en gran parte del vanguardismo que se autodisminuyó al emigrar a Norteamérica y sentar allí sus reales - les pueda tener sin cuidado una hipotética militancia revolucionaria no implica necesariamente que la actitud de izquierda haya dejado de ser necesaria, que haya sido superada por la integración en el funcionamiento de lo establecido, y que, por ejemplo, los artistas, los productores de oportunidades públicas de experiencia estética, hayan superado su disfuncionalidad respecto de lo establecido y perdido la capacidad de sentir que el campo de sus posibilidades de acción les está siendo achicado y maleado sistemáticamente por el funcionamiento omniabarcante de la "industria cultural". Bien puede ser, por el contrario, que estemos viviendo la gestación de un nuevo escenario de realización de lo político, dentro del cual la izquierda, como resistencia y rebelión frente a la modernidad capitalista, podrá hacerse visible, y en el que podrán recobrar su validez los sueños vanguardistas de una relación liberada entre el arte y la vida.

El autor como productor
Walter Benjamin

"Se trata de ganar a los intelectuales para la causa obrera, haciéndoles tomar conciencia de la identidad que hay entre su quehacer espiritual y su condición de productores".

Ramón Fernández.

Ustedes recuerdan cómo procede Platón con los poetas en el proyecto de su Estado. Les prohíbe permanecer en él, en interés de la comunidad. Platón tenía un concepto elevado del poder de la poesía. Pero la consideraba dañina, superflua: en una comunidad *perfecta*, se entiende. Desde entonces, la cuestión acerca del derecho de existencia del poeta² no ha sido planteada frecuentemente con igual énfasis. Ahora vuelve a plantearse, aunque sólo rara vez en esa *forma*. Y a todos nos es más o menos conocida como cuestión acerca de la autonomía del poeta: de su libertad para escribir lo que quiera. Ustedes no se sienten inclinados a reconocerle esta autonomía; piensan que la situación social presente le fuerza a decidir al servicio de quien quiere poner su actividad. El escritor burgués de literatura para el entretenimiento no reconoce esta alternativa. Ustedes le comprueban que, aunque no lo acepte, trabaja al servicio de determinados intereses de clase. Un tipo más avanzado de escritor reconoce esta alternativa. Al ponerse de parte de proletariado, toma su decisión con base en la lucha de clases. Y se acaba entonces su autonomía. Su actividad se orienta por aquello que es útil al proletariado en la lucha de clases. Como suele decirse, se vuelve un escritor de *tendencia*.

He aquí la frase en torno a la cual giró desde hace algún tiempo un debate que a ustedes les es familiar y del que saben, precisamente porque les es familiar, que ha resultado estéril. En efecto, no ha podido liberarse del aburrido "por un lado..., pero por otro..." *Por un lado*, del rendimiento del poeta debe exigirse que presente la tendencia

² *Dichter*. Significa, en general: "creador literario". (N. del T.)

correcta; *por otro lado*, se está en el derecho de esperar que tal rendimiento sea de calidad. Como es evidente, se trata de una fórmula que seguirá siendo insuficiente mientras no se *comprenda* cuál es la relación que existe entre los dos factores: tendencia y calidad. Por supuesto, la relación puede ser establecida por decreto. Puede declararse: una obra que presente la tendencia correcta no necesita poseer ninguna otra calidad. Puede también decretarse: una obra que presente la tendencia correcta debe necesariamente poseer toda otra calidad.

Esta segunda formulación no deja de ser interesante; aún más, es correcta. La suscribo como propia. Pero, al hacerlo, me niego a decretarla. Es una afirmación que debe ser *demostrada*. Si ocupo la atención de ustedes, es para intentar comprobarla. Ustedes objetarán tal vez: se trata de un temor por demás especial, incluso ajeno. ¿Con esa demostración quiere usted impulsar el estudio del fascismo?"

Efectivamente, esa es mi intención. Pues espero poderles mostrar que el concepto de tendencia, en la forma sumaria en que se encuentra generalmente en el debate mencionado, es un instrumento completamente inadecuado para la crítica política de la literatura. Quisiera mostrarles que la tendencia de una obra sólo puede ser acertada cuando es también literariamente acertada. Es decir, que la tendencia política correcta incluye una tendencia literaria. Y, para completarlo de una vez: que es esta tendencia literaria -contenida implícita o explícitamente en toda tendencia política *correcta*-, y no otra cosa, lo que da calidad a la obra. La tendencia política correcta implica la calidad literaria de una obra *porque* incluye su tendencia literaria.

Permítanme prometerles que esta afirmación se aclarará más adelante. Por el momento quisiera intercalar lo siguiente: mis consideraciones pueden tener un punto de partida diferente. Partí del debate estéril acerca de la relación en que están la tendencia y la calidad de la creación literaria. Pero pude haber partido de un debate más antiguo, aunque menos estéril: el que trata de la relación en que están el contenido y la forma, en especial en la literatura política. Es una problemática que se encuentra desacreditada, y con razón. Se la toma como ejemplo escolar para ilustrar el intento no dialéctico de abordar los problemas literarios sirviéndose de *clichés*. Está bien. ¿Pero qué decir del tratamiento dialéctico de esa misma cuestión?

El tratamiento dialéctico de esta cuestión -y con esto entro

propiamente en asunto-- no puede detenerse de ninguna manera en la cosa estática aislada (obra, novela, libro). Necesita conectarla con el conjunto vivo de las relaciones sociales. Ustedes dirán con razón que esto se ha hecho una y mil veces en el círculo de nuestros amigos. Así es. . . Pero, al hacerlo, muchas veces se ha pasado inmediatamente a términos mayores, y con ello necesariamente al campo de la vaguedad. Como sabemos, las relaciones sociales están condicionadas por las relaciones de producción. Así, al abordar una obra, ha sido usual que la crítica materialista pregunte por la posición que mantiene con respecto a las relaciones sociales de producción de la época. Se trata de una pregunta importante. Pero también muy difícil. No siempre es posible responderla categóricamente. Por ello, quisiera proponerles una pregunta más inmediata. Una pregunta más modesta, de menor alcance pero que, en mi opinión, tiene más probabilidades de obtener una respuesta. Así, en lugar de preguntar: ¿Cuál es la posición que mantiene una obra con respecto a las relaciones sociales de producción de la época? ¿Está de acuerdo con ellas, es reaccionaria, o tiende a su superación, es revolucionaria?; en lugar de esta pregunta, o por lo menos antes de ella, quisiera proponerles otra. Antes de la pregunta: ¿cuál es la posición de una obra *con respecto* a las relaciones de producción de la época? quisiera preguntar: ¿cuál es su posición *dentro* de ellas? Esta pregunta apunta directamente hacia la función que tiene la obra dentro de las relaciones de producción literarias de una época. Con otras palabras, apunta directamente hacia la *técnica* literaria de las obras.

El concepto de técnica que acabo de mencionar es el concepto que permite someter los productos literarios a un análisis social directo y por tanto materialista. Al mismo tiempo, el concepto de técnica representa el punto dialéctico inicial a partir del cual es posible superar la oposición estéril entre forma y contenido. Este concepto de técnica contiene además la indicación para la determinación correcta de la relación entre tendencia y calidad, aquella relación por la que nos preguntábamos al principio. Así pues, si anteriormente pudimos afirmar que la tendencia política correcta de una obra implica su calidad literaria debido a que incluye su tendencia literaria, ahora podemos precisar que esta tendencia literaria puede consistir en un progreso o un retroceso de la técnica literaria.

Cumpliré sin duda con el deseo de ustedes, si paso ahora -sólo

aparentemente sin solución de continuidad- a tratar de problemas literarios muy concretos. Problemas rusos. Quisiera dirigir la atención de ustedes hacia Serguei Tretiakov y hacia el modelo de escritor "operante", definido y encarnado por él mismo. Este escritor operante constituye el ejemplo más concreto de la dependencia funcional en que se hallan siempre y en cualquier circunstancia la tendencia política correcta y la técnica literaria avanzada. Se trata, por supuesto, sólo de un ejemplo; aunque me reservo otros más. Tretiakov distingue al escritor que opera del escritor que informa. Su misión no es dar cuenta sino combatir; no consiste en hacer de espectador sino en intervenir activamente. Los datos que nos da de su actividad precisan el sentido de esta misión. En 1928, en la época de la colectivización total de la agricultura, cuando se lanzó la consigna "¡Escritores: a los koljoses!", Tretiakov viajó a la comuna El Faro Comunista y emprendió allí durante dos largas estadias, los siguientes trabajos: llamamientos a concentraciones populares; recolección de fondos para la adquisición de tractores; acciones de convencimiento entre los campesinos aislados para que entraran en el koljoz; inspección de salas de lectura; elaboración de periódicos murales y dirección del periódico del koljoz; redacción de reportajes para los periódicos de Moscú; introducción de la radio y del cine ambulante; etc. No es sorprendente que el libro *Comandantes de campo*, escrito por Tretiakov a partir de esta experiencia, haya tenido una influencia considerable en la marcha posterior de la conformación de las granjas colectivas.

Pero a la vez es posible admirar a Tretiakov y considerar sin embargo que su ejemplo no significa mayor cosa dentro del contenido que nos interesa. Ustedes objetarán tal vez que tales tareas de las que se encargó en el koljoz son tareas de periodista o de propagandista; que todo ello poco tiene que ver con la creación literaria. Pero si escogí el ejemplo de Tretiakov fue con una intención: indicarles la amplitud del horizonte a partir del cual deben ser repensadas, teniendo en cuenta las realidades técnicas de nuestra situación actual, las nociones de formas a géneros literarios, cuando se trata de llegar a determinar aquellas formas de expresión que constituyen el punto de inserción de las energías literarias de nuestro tiempo. No siempre hubo novelas en el pasado no siempre deberá haberlas. No siempre hubo tragedias; no siempre poemas épicos. Las formas de comentario, de traducción e incluso de plagio no

siempre fueron variantes marginales de la literatura; tuvieron su función, y no sólo en la escritura filosófica sino también en la escritura poética de Arabia o de China. La retórica no fue siempre una forma insignificante; por el contrario, grandes provincias de la literatura en la Antigüedad recibieron su marco. Les menciono todo esto para familiarizarles con la idea de que nos encontramos en medio de un inmenso proceso de fusión de las formas literarias, un proceso de fusión en el que muchas de las opciones que nos han servido para pensar podrían perder su vigor. Permítanme darles un ejemplo de la esterilidad de tales oposiciones y del proceso de su superación dialéctica. Así llegaremos nuevamente al caso de Tretiakov. El ejemplo al que me refiero es el del periódico.

“En nuestra literatura -escribe un autor de izquierda³- ciertas oposiciones, que en épocas más felices se fecundaban mutuamente, se han vuelto antinomias insolubles. Es así que ciencia y literatura amena, crítica y producción, cultura y política siguen sentidos divergentes sin orden ni relación entre sí. El escenario de esta confusión literaria es el periódico. Su contenido es un “material” que se resiste a toda forma de organización que no sea la que le impone la impaciencia del lector. Y esta impaciencia no es sólo la del político que espera una información o la del especulador que busca un “tip”; por debajo de éstas arde la del que está excluido y que cree disponer del derecho de expresar por sí mismo sus propios intereses. El hecho de que nada hay que ate al lector más firmemente a su periódico que esta impaciencia, cotidianamente ávida de nuevo alimento, ha sido aprovechado desde hace mucho tiempo por las redacciones mediante la apertura de más y más columnas a sus preguntas, opiniones y protestas. La asimilación indiscriminada de hechos va así de la mano con la asimilación igualmente indiscriminada de lectores que se ven repentinamente elevados al rango de colaboradores. Pero esto esconde un momento dialéctico: la ruina de la literatura en la prensa burguesa se muestra como la fórmula de su recuperación en la prensa soviética. En efecto, en la medida en que la literatura gana en amplitud lo que pierda en profundidad, la distinción entre autor y público, que la prensa burguesa mantiene de manera convencional, comienza a desaparecer en la prensa soviética. La persona que lee está lista en todo momento para volverse una persona que escribe, es decir, que describe o que prescribe.

³ El propio Benjamín. Cfr. *Schriften*. 2 Tomos. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1955; p. 384.

Su calidad de experto –aunque no lo sea en una especialidad sino solamente en el puesto que ocupa– le abre el acceso a la calidad de autor. El trabajo en cuanto tal toma la palabra. Y su exposición en palabras es una parte de la pericia necesaria para su realización. La competencia literaria no descansa ya en una educación especializada sino en una formación politécnica: se vuelve un bien común. En resumen, es la literarización de las relaciones vitales que supera las antinomias que de otro modo son insolubles; es en el escenario del más desenfundado envilecimiento de la palabra –es decir, en el periódico– donde se prepara su salvación.”

Con esto espero haber mostrado que la consideración del autor como productor debe remontarse hasta su situación en el caso de la prensa. Pues en el caso de la prensa, de la prensa soviética al menos, es posible reconocer que aquel inmenso proceso de fusión del que hablaba hace un momento, no sólo pasa por sobre las separaciones convencionales entre géneros, entre escritor y poeta, entre investigador y vulgarizador, sino que somete a una revisión incluso a la separación entre autor y lector. La prensa es la instancia más definitiva dentro de este proceso; es por ello que toda consideración del autor como productor debe avanzar hasta ella.

Pero no debe quedarse allí. Pues, en Europa occidental, el periódico no constituye todavía un instrumento de producción eficaz en manos del escritor. El periódico pertenece todavía al capital. Ahora bien, puesto que, por una parte, el periódico representa, en términos de técnica, la posición literaria más importante, pero que, por otra, esta posición se halla ocupada por el adversario, no es sorprendente que la comprensión por parte del escritor de su condicionamiento social, de sus medios técnicos y su tarea política tenga que vencer enormes dificultades. Entre los acontecimientos decisivos de los últimos diez años en Alemania está el hecho de que, bajo la presión de las condiciones económicas, una parte considerable de sus intelectuales productivos ha cumplido un desarrollo revolucionario en el plano ideológico, pero no ha estado al mismo tiempo en capacidad de someter a un examen verdaderamente revolucionario su propio trabajo, la relación de éste con los medios de producción: su técnica. Como ustedes ven, hablo de los intelectuales llamados de izquierda, y me limitaré a los intelectuales burgueses de izquierda. En Alemania, los movimientos político-literario, determinantes

en el decenio pasado salieron de esta intelectualidad de izquierda. Escojo dos de ellos, el *Aktivismus* y la *Neue Sachlichkeit* (nueva objetividad), para mostrar mediante su ejemplo que, mientras el escritor experimente sólo como sujeto ideológico, y no como productor, su solidaridad con el proletariado, la tendencia política de su obra, por más revolucionaria que pueda parecer, cumplirá una función contrarrevolucionaria.

La consigna en que se resumen las exigencias del activismo es la de "democracia", es decir, "soberanía del espíritu". Muchos gustan traducirla por "soberanía de los hombres de espíritu". Esta idea de los hombres de espíritu ha logrado imponerse en el campo de la intelectualidad de izquierda, y resulta predominante en sus manifiestos políticos, de Heinrich Mann a Alfred Döblin. No es difícil notar en esta idea que ha sido acuñado sin tener en cuenta para nada la posición de la intelectualidad en el proceso de producción. Kurt Hiller, el teórico del activismo, quiere incluso que no se considere a los hombres de espíritu como "pertenecientes a ciertas ramas profesionales" sino como "representantes de un cierto tipo caracterológico". En cuanto tal, este tipo caracterológico se encuentra por supuesto entre las clases. Incluye a una cantidad cualquiera de existencias privadas, sin ofrecer el menor punto de apoyo para su organización. Cuando Hiller formula su rechazo de los dirigentes del partido, no deja de reconocerles ciertas cualidades; pueden "saber más cuestiones importantes. . ., hablar de manera más comprensible para el pueblo... , luchar con más valentía" que él, pero de una cosa está seguro: "su pensamiento es más defectuoso". Es posible, pero de qué le vale, si en la política lo decisivo no es el pensamiento privado sino -como dijo Brechet alguna vez- el arte de pensar en la cabeza de los otros.⁴ El activismo ha emprendido la tarea de reemplazar la dialéctica materialista por magnitud indefinible en términos de clase: el sano entendimiento común. Sus hombres de espíritu representan, en el mejor de los casos, una casta. En otras palabras: el principio de esta formación en sí de un colectivo es reaccionario; por tanto, nada tiene de extraño que la acción de este colectivo no haya podido nunca ser revolucionaria.

⁴ En esta parte del manuscrito se encuentra la siguiente frase, tachada por el autor:
O para decirlo con palabras de Trotsky: Cuando los pacifistas ilustrados hacen el intento de suprimir la guerra sirviéndose de argumentos racionalistas, el efecto que producen es simplemente ridículo. Pero cuando las masas en armas comienzan a esgrimir contra la guerra los argumentos de la razón, ello significa entonces el fin de la guerra

Pero el principio funesto de este tipo de formación de un colectivo sigue en acción. Pudimos darnos cuenta de ello hace tres años, con la publicación de *¡Saber y transformar!* de A. Doebelin. Como es sabido, este escrito fue redactado como "respuesta a un hombre joven" -Doebelin lo llama Sr. Hocke- que se habría dirigido al famoso autor con la pregunta "¿Qué hacer?". Doebelin le invita a decidirse por la causa del socialismo, pero bajo condiciones bastante singulares. El socialismo, según Doebelin, es "libertad, asociación espontánea de los hombres, rechazo de toda coerción, indignación contra la injusticia y la coerción, humanitarismo, tolerancia, convicción pacifista". De cualquier manera que sea: Doebelin se basa en este socialismo para enfrentarse contra la teoría y la práctica del movimiento obrero radical. "Nada puede resultar de una cosa, opina Doebelin, que no se encuentre ya contenido en ella; de la lucha de clases llevada criminalmente a sus extremos puede surgir la justicia, pero no el socialismo". Usted, estimado señor -formula Doebelin la recomendación que por esta y otras razones le hace el Sr. Hocke--, no puede poner en ejecución su sí de principio a la lucha (del proletariado) integrándose al Frente proletario. Debe permanecer en la aprobación irritada y amarga de esta lucha, pero a sabiendas de que ir más allá significa dejar vacía una posición de enorme importancia. . . : la posición del comunismo primitivo, la de la libertad humana individual, la de la solidaridad y asociación espontáneas de los hombres. . . Esta posición, estimado señor, es la única que le corresponde a usted". Aquí pude verse, de manera más que evidente, o dónde conduce la concepción del "hombre de espíritu" como tipo humano definido según sus opiniones, convicciones o disposiciones, y no según su posición en el proceso de producción. Como lo dice Doebelin, este tipo humano debe encontrar su lugar junto al proletariado. ¿Y qué lugar es ese? El de un bienhechor, el de un mecenas ideológico. Un lugar imposible. Y así regresamos a la tesis expresada al principio: el lugar del intelectual en la lucha de clases sólo puede ser establecido -o mejor: elegido- con base en su posición dentro del proceso de producción.

Para referirse a la transformación de las formas de producción y de los instrumentos de producción en el sentido de una intelectualidad progresista -interesada por tanto en la liberación de los medios de producción; útil por tanto en la lucha de clases- Brecht ha elaborado el concepto de *refuncionalización*. Él fue el primero en plantear a los

intelectuales esta exigencia de gran alcance: no abastecer al aparato de producción sin transformarlo al mismo tiempo, en la medida de lo posible, en el sentido del socialismo. "La publicación de estos *Ensayos* -escribe el autor en la introducción a la serie de cuadernos que llevarán ese nombre- tiene lugar en un momento en que determinados trabajos ya no pretenden ser ante todo vivencias individuales, (tener un carácter de creación), sino que se dirigen más bien hacia la utilización (remodelación) de determinados institutos e instituciones". No se desea una renovación espiritual, como la proclamada por los fascistas; se proponen innovaciones técnicas. De estas innovaciones hablaré más adelante. Quisiera limitarme por el momento a indicar la diferencia decisiva entre el simple abastecimiento de un aparato de producción y su transformación. Y para comenzar mis consideraciones sobre la "nueva objetividad" quiero enunciar la siguiente tesis: x abastecer un aparato de producción, sin transformarlo en la medida de lo posible, es un procedimiento sumamente impugnable incluso cuando los materiales con que se le abastece parecen ser de naturaleza revolucionaria. Estamos en efecto ante el hecho -del cual hubo pruebas en abundancia durante el pasado decenio en Alemania- de que el aparato burgués de producción y publicación tiene la capacidad de asimilar e incluso propagar cantidades sorprendentes de temas revolucionarios, sin poner por ello seriamente en cuestión ni su propia existencia ni la existencia de la clase que lo posee. Esta es la realidad, y lo será por lo será por lo menos mientras el aparato de producción siga siendo abastecido por rutineros, aunque se trate de rutineros revolucionarios. Defino al rutinero como el hombre que renuncia básicamente a introducir innovaciones en el aparato de producción, dirigidas a volverlo ajeno a la clase dominante y favorable al socialismo. Afirmo además que una parte considerable de la literatura llamada de izquierda no ha tenido otra función social que la de extraer de la situación política cada vez nuevos efectos; para el entretenimiento del público. Llego así al caso de la "nueva objetividad". Ella puso de moda el reportaje. Preguntémosnos: ¿a quién sirvió esta técnica?

Para mayor claridad, pondré en primer plano la forma fotográfica de esta técnica. Lo que vale para ella vale también para su forma literaria. Ambas deben su éxito extraordinario a la técnica de la publicación: a la radio y a la prensa ilustrada. Recordemos el dadaísmo. La fuerza revolucionaria del dadaísmo consistió en poner a prueba la autenticidad

del arte. Para componer una naturaleza muerta bastaban un boletto, un carrete y una colilla, reunidos mediante unos cuantos trozos pictóricos. Todo ello en un marco. Y se mostraba entonces al público: "¡Miren cómo el tiempo estalla dentro de un marco! El más pequeño trozo auténtico de la vida cotidiana dice más que la pintura." Tal como la huella de sangre dejada por los dedos de un asesino sobre la página de un libro dice más que el texto. Muchos aspectos de esta intención revolucionaria han sido rescatados para el montaje fotográfico. Basta pensar en los trabajos de John Heartfield, cuya técnica ha convertido las cubiertas de los libros en instrumento político. Pero observemos la trayectoria que sigue la fotografía. ¿Y qué podemos ver? Se vuelve cada vez más diferenciada, más moderna, y el resultado es que ya no puede reproducir una casa de vecindad, un montón de basura, sin sublimarlos. Para no mencionar el hecho de que, al reproducir un dique o una fábrica de cables, sería incapaz de decir otra cosa que: el mundo es hermoso. *El mundo es hermoso* es el título de la famosa colección de fotografías de Renger-Patsh, de donde el arte fotográfico de la "nueva objetividad" alcanza su apogeo. En efecto, con su procedimiento perfeccionado a la moda, la "nueva objetividad" ha logrado hacer incluso de la miseria un objeto de placer. Pues si una función económica de la fotografía consiste en entregar a las masas, mediante una elaboración a la moda, ciertos contenidos que antes estaban excluidos de su consumo -la primavera, los grandes personajes, los países lejanos--, una de sus funciones políticas consiste en renovar desde adentro -es decir, a la moda- el mundo tal como es.

Tenemos aquí un ejemplo contundente de lo que significa: abastecer un aparato de producción sin transformarlo. Transformarlo habría significado, aquí también, eliminar uno de aquellos límites, superar una de aquellas oposiciones que obstaculizan la producción de los intelectuales. En este caso, el límite entre la escritura y la imagen. Lo que debemos exigir del fotógrafo es la posibilidad de dar a su placa una leyenda capaz de sustraerla del consumo de moda y de conferirle un valor de uso revolucionario. Es una exigencia que nosotros, los escritores, plantearemos verdaderamente con rigor cuando nos pongamos a fotografiar. Así pues, también aquí el proceso técnico es, para el autor como productor, la base de su progreso político. Con otras palabras: sólo la superación de los ámbitos de competencia en el proceso de producción intelectual -que constituirían su orden, según la concepción burguesa-

vuelve políticamente eficaz a esta producción; y las dos fuerzas productivas que estén siendo separadas por el límite de competencias levantado entre ellas son precisamente las que deben derribarlo conjuntamente. Al experimentar su solidaridad con el proletariado, el autor como productor experimenta al mismo tiempo y de manera inmediata su solidaridad con otros productores que anteriormente tenían poco que ver con él. He hablado del fotógrafo; quisiera ahora intercalar brevemente una reflexión de Hans Eisler sobre el músico: "También en el desarrollo de la música, tanto en su producción como en su reproducción, debemos habituarnos a reconocer un proceso cada vez más fuerte de racionalización. . . El disco, el filme sonoro, las cajas de música pueden expender como mercancías, en conserva . . . realizaciones musicales de alta calidad. La consecuencia de este proceso de racionalización es que la reproducción de la música se limita a grupos cada vez más pequeños, pero también altamente calificados de especialistas. La crisis de la actividad concertísticas es la crisis de una forma de producción caduca, rebasada por nuevas invenciones técnicas". La tarea consistía por tanto en una refuncionalización de la forma del concierto, que debía cumplir dos condiciones: suprimir la oposición entre el ejecutante y el oyente y suprimir la oposición entre la técnica y el contenido. Es instructiva la siguiente observación de Eisler sobre este punto: "Hay que cuidarse de no sobrestimar la música orquestal, de no tratarla como si fuera el único arte elevado. La música sin palabras sólo adquirió su gran importancia y alcanzó su pleno desenvolvimiento con el capitalismo". Es decir: la tarea de transformar el concierto no es realizable sin la colaboración de la palabra. Sólo esta colaboración puede dar lugar, como lo explica Eisler, a la transformación de un concierto en un mitin político. Por lo demás el hecho de que semejante transformación implica efectivamente un apogeo de la técnica musical y literaria ha quedado comprobado con la pieza didáctica *La decisión*, de Brecht y Eisler.

Si ahora consideran ustedes nuevamente el proceso de fusión de las formas literarias que mencioné anteriormente, pueden observar e imaginar el modo en que la fotografía y la música, entre otras cosas, confluyen en aquella masa en fusión con la cual se modelan las nuevas formas. Pueden ver confirmado que así como la situación de la lucha de clases es la instancia determinante de la temperatura en que se lleva a cabo -de

manera más o menos acabada- este proceso de fusión, así también la literarización de todas las relaciones vitales es el único criterio válido para juzgar su amplitud.

He hablado del procedimiento utilizado por una cierta fotografía de moda para hacer de la miseria un objeto de consumo. Al volverme ahora hacia la "nueva objetividad" como movimiento literario, debo dar un paso más y decir que éste convirtió a la *lucha contra la miseria* en un objeto de consumo. En efecto, su función política se redujo en muchos casos a la conformación de ciertos reflejos revolucionarios que podían presentarse en la burguesía en objetos de distracción, de diversión, que podían ser integrados sin mayor dificultad en el sistema de espectáculos de variedades de la gran ciudad. Lo característico de esta literatura consiste en convertir la lucha política, en un imperativo para la decisión, en un objeto de satisfacción contemplativa, de un medio de producción, en un artículo de consumo. Un crítico juicioso⁵ explica esto de la siguiente manera, tomando por ejemplo a Erich Kästner: "Esta intelectualidad izquierdista no tiene nada que ver con el movimiento obrero. Es más bien, como fenómeno de descomposición burguesa, el equivalente de aquella corriente imitadora de lo feudal, que admiraba al imperio en la figura del teniente de reserva. Los escritores izquierdistas del tipo de Kaestner, W. Mehring o Tucholsky resultan de la imitación de lo proletario por parte de las capas burguesas en decadencia. Su función es: en lo político, formar capillas y no partidos; en lo literario, crear modas y no escuelas; en lo económico, preparar servidores y no productores. Servidores o rutineros, que hacen gran ostentación de su pobreza y convierten al vacío total en motivo de fiesta. En verdad que es la mejor manera de instalarse cómodamente en una situación incómoda."

Decía que esta corriente hizo gran ostentación de su pobreza. Evadió así la tarea más urgente del escritor contemporáneo: comprender lo pobre que es y lo pobre que tiene que ser para poder comenzar desde el principio. Por que de esto se trata. Sin duda, el estado soviético no expulsará al poeta, pero -y por esta razón mencioné inicialmente al Estado de Platón- le asignará tareas que no le permitirán sacar a relucir en nuevas obras maestras la riqueza ya hace tiempo falseada de la

⁵ El propio Benjamin. Cita modificada de *Melancolía de izquierda* (1931). En *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften* 2. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1966; p. 458.

personalidad creadora. Es privilegio del fascismo esperar una renovación dirigida en el sentido de esas personalidades y de esas obras; sólo el fascismo puede permitirse formulaciones tan disparatadas como las que cierran el aparato sobre literatura en *la misión de la joven generación* de Günther Gründel: "No podemos concluir de mejor manera esta . . . revisión en per-y supraspectiva que con la observación de que el *Wihelm Meister* o el *Grüne Heinrich* de nuestra generación no han sido escritos todavía". Al autor que haya meditado sobre las condiciones de la producción actual nada le será más ajeno que esperar o incluso desear obras de este tipo. Su trabajo no se limitará nunca a la elaboración de producto; se ejercerá siempre, al mismo tiempo, sobre los medios de producción. Con otras palabras: sus productos deben poseer, además y antes de su carácter de creaciones, una función organizadora. Y sus posibilidades de ser utilizada como elemento organizador no deben limitarse de ninguna manera al plano propagandístico. La tendencia por sí sola no es suficiente. Como lo dijo el admirable Lichtenberg, no importan las opiniones que alguien pueda tener, sino lo que ellas hacen de él. Ahora bien, no cabe duda que las opiniones tienen una gran importancia; pero la mejor opinión puede ser inútil si no vuelve útiles a quienes la comparten. La mejor tendencia es falsa si no indica la posición a partir de la cual es posible seguirla. Y el escritor sólo puede indicar esta posición allí donde hace algo realmente: en su acción de escribir. La tendencia es la condición necesaria pero nunca la condición suficiente de la función organizadora de la obra. Esta exige además que el escritor tenga un comportamiento capaz de orientar e instruir. Un comportamiento que hoy más que nunca es necesario exigir. *Un autor que no enseña nada a los escritores, no enseña a nadie*. Como podemos ver, el carácter de modelo de la producción es determinante; es capaz de guiar a otros productores hacia la producción y de poner a su disposición un aparato mejorado. Y mejor es este aparato mientras mayor es su capacidad de trasladar consumidores hacia la producción, de convertir a los lectores o espectadores en colaboradores. Un modelo de este tipo se encuentra ya a nuestra disposición; pero sólo puedo hablar brevemente de él. Es el teatro épico de Brecht.

No dejan de escribirse tragedias y óperas, que aparentemente tendrían a su servicio un aparato de escenificación claramente experimentado y que en realidad sólo sirven para abastecer a un aparato

teatral que amenaza ruina. "Esta falta de claridad imperante entre ciertos músicos, escritores y críticos acerca de su propia situación - dice Brecht- tiene consecuencias muy graves, que no han recibido la atención que merecen. Creyendo encontrarse en posesión de algo que en realidad los posee, defienden un aparato sobre el cual ya no tienen ningún control, que ya no es un medio para el productor, como ellos piensan todavía, sino un medio contra los productores". Una de las razones importantes de que este teatro de maquinas complicadas, repartos inmensos y efectos sutiles se haya convertido en un medio contra los productores, está en el hecho de que intenta ganarlos para su causa en la competencia perdida de antemano con el cine y la radio. Este teatro - trátase de su versión cultural o de su versión recreativa, que son complementarias entre sí- es el teatro de una capa social hastiada, que convierte todo lo que toca en objeto de excitación. El suyo es un caso perdido. No así el de un teatro que, en lugar de entrar en competencia con esos nuevos instrumentos de publicación intenta servirse de ellos, aprender de ellos, entablar una polémica con ellos. El teatro épico ha hecho suya esta polémica. Si se lo compara con el nivel actual de desarrollo del cine y la radio, hay que decir que él es el teatro moderno.

En interés de esta polémica, Brecht se retiró hasta los elementos más originarios del teatro. En cierto modo tuvo suficiente con un estrado. Renunció a las acciones de gran alcance. De esta manera logró transformar la conexión funcional entre el escenario y el público, el texto y la representación, el director y el actor. Dice Brecht: más que desarrollar acciones, el teatro épico debe representar estados de cosas. Como lo vamos a ver, estos estados de cosas los obtiene mediante la interrupción de las acciones. Debemos recordar que la función principal de las canciones en sus piezas es la de interrumpir la acción. Como podemos ver, el teatro épico adopta de esta manera -con el principio de la interrupción- un procedimiento, que en los últimos años se nos ha vuelto familiar gracias al cine y al radio, a la prensa y a la fotografía. Me refiero al procedimiento de montaje; en efecto, el elemento montado interrumpe el contexto en que está incluido. Pero lo que quisiera subrayar con una breve indicación es el hecho de que este procedimiento tiene su justificación especial -tal vez la más completa- en el caso del teatro épico.

La interrupción de la acción -que fue la característica que Brecht tuvo en cuenta para calificar de *épico* a su teatro- se dirige constantemente contra una ilusión de público. Una ilusión que carece de función en un teatro que se propone tratar los elementos de lo real en el sentido de una serie de experimentos. Los estados de cosas no se encuentran en los elementos sino en el resultado de este proceso experimental. Son siempre -bajo una figura u otra- situaciones en las que estamos nosotros. Y el teatro épico no las aproxima sino más bien las aleja del espectador.

Este las reconoce como situaciones reales; no con presunción, como en el teatro del naturalismo, sino sorprendido. Más que reproducir estados de cosas, el teatro épico los descubre. El descubrimiento de los estados de cosas se lleva a cabo mediante la interrupción de las secuencias. Pero la interrupción no tiene aquí el carácter de excitante; su función es organizadora. Detiene el curso de la acción para forzar al espectador a tomar posición respecto de lo que acontece y para forzar al actor a tomar posición respecto de su propio papel. Quisiera mostrarles, con la ayuda de un ejemplo, que el descubrimiento y la elaboración de la noción brechtiana de "*gestus*" se basan en una transformación de los métodos de montaje -decisivos para el cine y la radio- que consiste en replantear como acontecimiento humano algo que se presenta como simple procedimiento instrumental de moda. Imaginemos una escena de familia: la madre se dispone a tomar de la mesa una estatuilla de bronce para arrojarla sobre su hija; al padre se dispone a abrir la ventana para pedir auxilio. En ese instante entra una persona ajena. El movimiento se interrumpe; en su lugar se hace manifiesto el estado de cosas, y sobre él recae la mirada de la persona ajena: rostros descompuestos, ventana abierta, muebles destrozados. Y hay una mirada para la cual incluso las escenas más habituales de la existencia actual no difieren mucho de la escrita. Es la mirada del autor de teatro épico.

A la obra dramática total él opone el laboratorio dramático. Vuelve con nuevos modos de realización sobre la gran posibilidad antigua del teatro: la exposición de lo presente. El hombre es el punto de referencia de sus esfuerzos. El hombre de hoy: un hombre imitado, reducido al silencio en circunstancias hostiles. Pero puesto que es el único de que disponemos, tenemos interés en conocerlo. Se lo somete a exámenes, a calificaciones. El resultado es este: el comportamiento no es

transformable a partir de sus momentos elevados, mediante virtud y determinación, sino en su transcurso estrictamente habitual, mediante raciocinio y entrenamiento. He aquí el sentido del teatro épico: construir lo que la dramaturgia aristotélica llama "acción" a partir de los elementos más pequeños de los modos de comportamiento. Sus medios son por tanto más modestos que los del teatro tradicional; sus fines también. Tiende menos a satisfacer al público con sentimientos -aunque se trate de sentimientos de rebelión--, que al separarlo de las condiciones en que vive, sirviéndose persistentemente del pensamiento. Y para el pensamiento, digámoslo de paso, no hay mejor punto de partida que la risa. Por lo menos en este aspecto, las conmociones del diagrama parecen ser más productivas que las conmociones del alma. Lo único que el teatro épico posee en abundancia son oportunidades de reír.

Tal vez hayan notado ustedes que estas consideraciones -que están ya por terminar- le presentan al escritor sólo una exigencia: la exigencia de *reflexionar*, de preguntarse por su posición en el proceso de producción. Podemos estar seguros: en el caso de los escritores *que importan*, es decir, de los mejores técnicos en su especialidad, esta reflexión les conduce tarde o temprano a determinadas constataciones que fundamentan de la manera más serena su solidaridad con el proletariado. Para concluir, quisiera aportar una prueba actual de ello en la forma de un corto pasaje de la revista *Commune*, editada aquí en París. *Commune* ha organizado una encuesta: "¿Para quién escribe usted?" Cito una parte de la respuesta de René Maublanc y de las observaciones de Aragón que la acompañan. "No cabe duda, dice Maublanc, que yo escribo casi exclusivamente para un público burgués. Sea porque estoy obligado a ello, como cuando se me encarga escribir un discurso para la distribución de premios en la escuela secundaria donde soy profesor; sea porque, de nacimiento burgués, de educación burguesa, de ambiente burgués, me inclino naturalmente a dirigirme a la clase a la que pertenezco, que mejor conozco y a la que soy quien mejor puede comprender. Esto no quiere decir que escriba para halagarla, para darle gusto o para sostenerla. Convencido de que la revolución proletaria es necesaria y deseable, creo que será tanto más rápido, fácil y segura, y tanto menos sangrienta, cuanto menor sea la resistencia de la burguesía . . . El proletariado necesita hoy aliados provenientes de la burguesía así como en el siglo XVIII la burguesía necesitó aliados provenientes de la nobleza. Yo

quisiera contarme entre ellos”.

Aragón observa sobre este punto: “Nuestro camarada plantea aquí un problema que es el de un gran número de escritores en la actualidad. No todos tienen la valentía de mirarlo de frente . . . Raros son los que tienen ante sí mismo la franqueza de René Maublanc: pero es justamente a ellos a quienes les debemos exigir aún más. . . No es suficiente debilitar a la burguesía *desde adentro*, hay que saberla combatir con el proletariado. . . Y ante René Maublanc, como ante todos nuestros camaradas todavía indecisos en el dominio de la escritura, se levanta el ejemplo de los escritores soviéticos salidos de la burguesía rusa que se han convertido en pioneros de la construcción del socialismo”.

Hasta aquí Aragón. ¿De qué manera se han vuelto pioneros? Ciertamente que no sin luchas muy duras y conflictos sumamente difíciles. Las reflexiones que he presentado ante ustedes hacen el intento de recoger un fruto de estas luchas. Se basan en el concepto al que se debe la clarificación decisiva del debate sobre la posición de los intelectuales rusos: el concepto de especialista. La solidaridad del especialista con el proletariado –en esto consiste el primer paso de esa clarificación– sólo puede ser una solidaridad mediada. Los “activistas” y los representantes de la “nueva objetividad”, pese a todos sus intentos, no pudieron eliminar el hecho de que incluso la proletarización del intelectual no lo transforma casi nunca en un proletario. ¿Por qué? Porque la clase burguesa le ha entregado, en forma de educación, un medio de producción, y porque éste –en virtud del carácter de privilegio que tiene la educación– lo une a ella en una relación de solidaridad recíproca. Por ello, Aragón está indudablemente en lo justo cuando afirma: “El intelectual revolucionario aparece en primer lugar y ante todo como traidor a su clase de origen”. Esta traición consiste, en el caso del escritor, en un comportamiento que lo transforma, de abastecedor del aparato de producción, en ingeniero dedicado a la tarea de adaptarlo a los fines de la revolución proletaria. Se trata de una efectividad indirecta, pero que saca al intelectual de aquella tarea puramente destructiva a la que quieren limitarlo Maublanc y otros camaradas. ¿Logra impulsar la socialización de los medios de producción intelectual? ¿Descubre procedimientos para organizar a los trabajadores intelectuales en el propio proceso de producción? ¿Tiene sugerencias para la refuncionalización de la novela, del drama, de la poesía? Cuanto mejor

logre encauzar su actividad en estas tareas, más correcta será la tendencia y más alta será necesariamente la calidad técnica de su trabajo. Y por otra parte: mientras más preciso sea su conocimiento del lugar que ocupa en el proceso de producción, menor será la tentación de hacerse pasar por un "hombre de espíritu". El Espíritu que se deja oír en nombre del fascismo debe desaparecer. El Espíritu que se enfrenta al fascismo confiado en su propia fuerza milagrosa *desaparecerá*. Pues la lucha revolucionaria no es una lucha entre el capitalismo y el Espíritu sino entre el capitalismo y el proletariado.

Ponencia presentada por el autor en el
Instituto para el estudio del fascismo.
París, 27 de abril de 1934.