

GEORGES DIDI-HUBERMAN

Cuando las imágenes toman posición
El ojo de la historia, 1

Traducción de
Inés Bértolo

**PREMIO INTERNACIONAL
DE ENSAYO 2008**
CÍRCULO DE BELLAS ARTES



Anti Machado
 Libros

El 27 de noviembre de 2007, un jurado compuesto por Juan Miguel Hernández León, Juan Barja, Ángel Gabilondo, Juan Calatrava Escobar y Miguel García Sánchez, acordó por unanimidad otorgar el II Premio Internacional de Ensayo Círculo de Bellas Artes-A. Machado Libros a Georges Didi-Huberman por el manuscrito *Quand les images prennent position*, presentado en francés y traducido como *Cuando las imágenes toman posición*.

EDITA A. Machado Libros

Labradores, 5. 28660 Boadilla del Monte (Madrid)
machadolibros@machadolibros.com • www.machadolibros.com

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni total ni parcialmente, incluido el diseño de cubierta, ni registrada en, ni transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro sin el permiso previo, por escrito, de la editorial. Asimismo, no se podrá reproducir ninguna de sus ilustraciones sin contar con los permisos oportunos.

© de la traducción: Inés Bértolo, 2008
© de la presente edición: A. Machado Libros, 2008
© Editions de Minuit, 2008

DISEÑO DE LA COLECCIÓN: M.^a Jesús Gómez, Alejandro Corujeira y Alfonso Meléndez
REALIZACIÓN: A. Machado Libros
IMPRESIÓN: Top Printer Plus

ISBN: 978-84-7774-823-6
DEPÓSITO LEGAL: M-18.600-2008
Impreso en España

I. LA POSICIÓN DEL EXILIADO:	
EXPONER LA GUERRA	11
II. LA DISPOSICIÓN A LAS COSAS:	
OBSERVAR LA EXTRAÑEZA	47
III. LA DISPOSICIÓN DE LAS COSAS:	
DESMONTAR EL ORDEN	87
IV. LA COMPOSICIÓN DE LAS FUERZAS:	
VOLVER A MOSTRAR LA POLÍTICA	119
V. LA INTERPOSICIÓN DE LOS CAMPOS:	
REMONTAR LA HISTORIA	153
VI. LA POSICIÓN DEL NIÑO:	
EXPONERSE A LAS IMÁGENES	227
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	319

El 27 de noviembre de 2007, un jurado compuesto por Juan Miguel Hernández León, Juan Barja, Ángel Gabilondo, Juan Calatrava Escobar y Miguel García Sánchez, acordó por unanimidad otorgar el II Premio Internacional de Ensayo Círculo de Bellas Artes-A. Machado Libros a Georges Didi-Huberman por el manuscrito *Quand les images prennent position*, presentado en francés y traducido como *Cuando las imágenes toman posición*.

EDITA A. Machado Libros

Labradores, 5. 28660 Boadilla del Monte (Madrid)
machadolibros@machadolibros.com • www.machadolibros.com

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni total ni parcialmente, incluido el diseño de cubierta, ni registrada en, ni transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro sin el permiso previo, por escrito, de la editorial. Asimismo, no se podrá reproducir ninguna de sus ilustraciones sin contar con los permisos oportunos.

© de la traducción: Inés Bértolo, 2008

© de la presente edición: A. Machado Libros, 2008

© Editions de Minuit, 2008

DISEÑO DE LA COLECCIÓN: M.^a Jesús Gómez, Alejandro Corujeira y Alfonso Meléndez

REALIZACIÓN: A. Machado Libros

IMPRESIÓN: Top Printer Plus

ISBN: 978-84-7774-823-6

DEPÓSITO LEGAL: M-18.600-2008

Impreso en España

I. LA POSICIÓN DEL EXILIADO:	
EXPONER LA GUERRA	11
II. LA DISPOSICIÓN A LAS COSAS:	
OBSERVAR LA EXTRAÑEZA	47
III. LA DISPOSICIÓN DE LAS COSAS:	
DESMONTAR EL ORDEN	87
IV. LA COMPOSICIÓN DE LAS FUERZAS:	
VOLVER A MOSTRAR LA POLÍTICA	119
V. LA INTERPOSICIÓN DE LOS CAMPOS:	
REMONTAR LA HISTORIA	153
VI. LA POSICIÓN DEL NIÑO:	
EXPONERSE A LAS IMÁGENES	227
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	319

En el alma dianoética por su parte, las imágenes vienen a ser lo que las sensaciones. Y cuando afirma o niega lo bueno o lo malo, evita o persigue. Por esto el alma nunca piensa sin imagen.

Aristóteles, *De ánima*, III, 7 (431a)

El apoyo que tomabais sobre los pies, el apoyo que vuestros sentidos tomaban sobre el mundo, el apoyo que tomabais sobre vuestra impresión general de ser. Ceden. Una amplia redistribución de la sensibilidad tiene lugar, que lo vuelve todo raro, una compleja, una continua redistribución de la sensibilidad. Sentís menos aquí, y más allá. ¿Dónde "aquí"? ¿Dónde "allá"? En decenas de "aquí", en decenas de "allá", que no sabíais tener. Zonas oscuras que eran claras. Zonas ligeras que eran pesadas. Ya no desembocáis en vosotros, y la realidad, los objetos mismos, al perder su masa y su rigidez, dejan de oponer una resistencia seria a la omnipresente movilidad transformadora.

Henri Michaux, *Conocimiento por los abismos* (1967)

Sólo los ojos son capaces aún de dar un grito.

R. Char, *Hojas de Hipnos* (1943-1944)

La posición del exiliado: exponer la guerra

PARA SABER hay que tomar posición. No es un gesto sencillo. Tomar posición es situarse dos veces, por lo menos, sobre los dos frentes que conlleva toda posición, puesto que toda posición es, fatalmente, relativa. Por ejemplo, se trata de afrontar algo; pero también debemos contar con todo aquello de lo que nos apartamos, el fuera-de-campo que existe detrás de nosotros, que quizás negamos pero que, en gran parte, condiciona nuestro movimiento, por lo tanto nuestra posición. Se trata igualmente de situarse en el tiempo. Tomar posición es desear, es exigir algo, es situarse en el presente y aspirar a un futuro. Pero todo esto no existe más que sobre el fondo de una temporalidad que nos precede, nos engloba, apela a nuestra memoria hasta en nuestras tentativas de olvido, de ruptura, de novedad absoluta. Para saber, hay que saber lo que se quiere pero, también, hay que saber dónde se sitúan nuestro no-saber, nuestros miedos latentes, nuestros deseos inconscientes por lo tanto. Para saber hay que contar con dos resistencias por lo menos, dos significados de la palabra *resistencia*: la que dicta nuestra voluntad filosófica o política de romper las barreras de la opinión (es la resistencia que dice *no* a esto, *sí* a aquello) pero, asimismo, la que dicta nuestra pro-

ensión psíquica a erigir otras barreras en el acceso siempre peligroso al sentido profundo de nuestro deseo de saber (es la resistencia que ya no sabe muy bien lo que quiere ni a lo que quiere renunciar).

Para saber, hay pues que colocarse en dos espacios y en dos temporalidades a la vez. Hay que implicarse, aceptar entrar, afrontar, ir al meollo, no andar con rodeos, zanjarse. También –porque zanjarse lo implica– hay que *apartarse* violentamente en el conflicto o ligeramente, como el pintor que se aparta del lienzo para saber cómo va su trabajo. No sabemos nada en la inmersión pura, en el *en-sí*, ni en el mantillo del *demasiado-cerca*. Tampoco sabremos nada en la abstracción pura, en la trascendencia altiva, en el cielo *demasiado-lejos*. Para saber hay que tomar posición, lo cual supone moverse y asumir constantemente la responsabilidad de tal movimiento. Ese movimiento es *acercamiento* tanto como *separación*: acercamiento con reserva, separación con deseo. Supone un contacto, pero lo supone interrumpido, si no es roto, perdido, imposible hasta el final.

Tal es, después de todo, la posición del exilio, en algún sitio entre lo que Adorno llamaba la “*vida mutilada*” (allí donde nos falta cruelmente el contacto) y la posibilidad misma de una vida del pensamiento (allí donde, en la mirada misma, la distancia nos requiere). “Un día habrá que volver a leer la historia del siglo xx a través del prisma del exilio”, escribía Enzo Traverso al principio de su hermosa obra *El pensamiento disperso*¹. En todo caso, muchos artistas, escritores o pensadores intentaron com-

prender –incluso contestar a– la nueva configuración histórica que les fue duramente impuesta desde principios de los años treinta, a partir de su situación de exilio². El caso de Bertolt Brecht parece, desde este punto de vista, ejemplar: su exilio empieza el 28 de febrero de 1933, al día siguiente del incendio del Reichstag. A partir de ese momento, vaga de Praga a París, de Londres a Moscú, se establece en Svendborg (Dinamarca), pasa por Estocolmo, llega a Finlandia, se marcha de nuevo a Leningrado, Moscú y Vladivostok, se instala en Los Ángeles, pasa temporadas en Nueva York, deja los Estados Unidos al día siguiente de su declaración ante la “Comisión de investigación sobre actividades antiamericanas”, vuelve a Zurich antes de fijarse, definitivamente, en Berlín³. No volvió a Alemania sino en 1948; así pues, pasó quince años de su vida “sin teatro, sin dinero, viviendo en países cuya lengua no era la suya”, entre la acogida y la hostilidad, por ejemplo la de los procesos macarthistas que tuvo que afrontar en América.

² Ver entre otros, H. Moler, *Exodus der Kultur, Schriftsteller, Wissenschaftler und Künstler in der Emigration nach 1933*, Munich, C. H. Beck, 1984. J. M. Palmier, *Weimar en exil. Le destin de l'émigration intellectuelle allemande antinazie en Europe et aux Etats-Unis*, París, Payot, 1988, I y II. E. Böhne y W. Motkau-Valetton (dir.), *Die Künste und die Wissenschaften im Exil, 1933-1945*, Gerlingen, Lambert Schneider, 1992.

³ Crónica precisa del exilio de Brecht entre 1933 y 1948, cf. W. Hecht, *Brecht Chronik, 1898-1956*, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1997. Cf. también K. Schuhmann y J. Räuber (dir.), “*Das Letzte Wort ist noch nicht gesprochen*”. Bertolt Brecht im Exil, 1933-1948, Leipzig, Deutsche Bücherei, 1998. Sobre el exilio de Brecht en Estados Unidos, cf. B. Cook, *Brecht in Exile*, Nueva York, Holt, Rinehart & Winston, 1982. A. Heilbut, *Exiled in Paradise. German refugees Artists and Intellectuals in America, from 1930's to the Present*, Nueva York, The Viking Press, 1983. J.-M. Palmier, *Weimar en exil*, op. cit., II.

⁴ B. Dort, *Lecture de Brecht*, París, Le Seuil, 1960 (ed. 1972).

¹ E. Traverso, *La pensée dispersée. Figures de l'exil judéo-allemand*, París, Éditions Lignes & Manifestes-Léo Scheer, 2004.

Pero Brecht, a pesar de esas dificultades, incluso de esas tragedias cotidianas, consiguió hacer de su posición de exilio un trabajo de escritura y de pensamiento, una heurística de la situación por la que atravesaba, la situación de guerra e incertidumbre en cuanto al porvenir. Expuesto a la guerra, pero ni demasiado cerca (no le movilizaron a los campos de batalla) ni demasiado lejos (padebió, aunque fuera de lejos, numerosas consecuencias de esta situación), Brecht practicó un enfoque de la guerra, una exposición de la guerra que fue a la vez un saber, una toma de posición y un conjunto de elecciones estéticas absolutamente determinantes.

Es sorprendente que el Brecht del exilio sea también el Brecht de la madurez, como dicen, el Brecht de las obras maestras: *La novela de cuatro cuartos*, *Terror y miseria del III Reich*, *La vida de Galileo*, *La compra del latón*, *El Señor Puntilla y su criado Matti*, *El círculo de tiza caucasiano*, etc. También es sorprendente —aunque inmediatamente comprensible— que, con tal precariedad de vida, el dramaturgo se dedicara duraderamente a la producción de pequeñas formas líricas: “Por el momento”, escribe en su diario el 19 de agosto de 1940 (en Finlandia), “sólo puedo escribir estos pequeños epigramas, octavas y ahora sólo cuartetas”⁵. Posición obligada del escritor en exilio, siempre a la espera de hacer las maletas, de marcharse a otra parte: no hacer nada que aumente el peso o que inmovilice demasiado, reducir los formatos y los tempos de escritura, aligerar los conjuntos,

⁵ B. Brecht, *Diario de trabajo* (1938-1955), trad. N. Mendilaharsu de Machain, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1977. Para la edición alemana: *id.*, *Werke*, XXVI-XXVII, *Journal*, ed. W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei y K-D. Müller, Berlín-Weimar-Francfort, Aufbau-Verlag-Suhrkamp, 1994-1995.

asumir la posición desterritorializada de una poesía en la guerra o de una *poesía de guerra*. Poesía abundante, por otra parte, exploratoria y prismática: lejos de replegarse en la elegía, lejos de sacrificar a cualquier nostalgia, el escritor multiplica las elecciones formales y los puntos de vista, sin dejar de convocar toda la memoria lírica —de Dante a Shakespeare, Kleist o Schiller—, sin dejar de experimentar nuevos “géneros” que denominará por turnos “crónicas”, “sátiras”, “estudios”, “baladas” o “canciones infantiles”⁶.

Ahora bien, en todas partes, en sus formas pasajeras o cíclicas, se trataba de *tomar posición* y de *saber* cómo iba la situación a su alrededor, situación militar, política e histórica. Cuando las posiciones brechtianas parecen, hoy más que nunca, “pasadas de moda”⁷, conviene observar hasta qué punto fueron concordantes con las de Walter Benjamin, interlocutor privilegiado⁸ que reconocía en Brecht el ejemplo característico de una *escritura de exilio* capaz de mante-

⁶ *Id.*, *Poèmes*, IV (1934-1941), trad. M. Regnaut y al., París, L'Arche, 1966. *Id.*, *Poèmes*, V (1934-1941), trad. G. Badia y al., París, L'Arche, 1967. *Id.*, *Poèmes*, VI (1941-1947), trad. M. Regnaut y al., París, L'Arche, 1967. Sobre este giro lírico de la escritura brechtiana durante el exilio, cf. C. Bohnert, *Brechts Lyrik im Kontext, Zyklen und Exil*, Königsbergm Athenäum, 1982. G. Banu, “Faut-il partir? Faut-il revenir? Les poèmes de l'exil”, *Avec Brecht*, dir. G. Banu y D. Guénoum, Arles-París, Actes Sud-Académie expérimentale des théâtres, 1999.

⁷ B. Dort, «La traversée du désert: Brecht en France dans les années quatre-vingt», *Brecht après la chute. Confessions, mémoires, analyses*, dir. W. Storch, París, L'Arche, 1993.

⁸ Benjamin se reunió tres veces —en 1934, 1936 y 1938— con Brecht en sus moradas de exilio. Sobre sus relaciones, cf. B. Dort, “Walter Benjamin et l'exigence brechtienne” (1969), *Théâtre réel. Essais de critique, 1967-1970*, París, Le Seuil, 1971. Y sobre todo E. Wizisla, *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft*, Francfort del Meno, Suhrkamp, 2004.

ner sus exigencias formales mientras interviene directamente en el terreno de los análisis y de las tomas de posición políticas⁹. Incluso cuando se ofrece en el elemento del juego y del humor, la escritura brechtiana del exilio nunca deja de suscitar una reflexión sobre el mundo contemporáneo, por ejemplo en este pequeño fragmento de *Diálogos de refugiados*:

El pasaporte es la parte más noble del hombre. Y no es tan fácil de fabricar como un hombre. Un ser humano puede fabricarse en cualquier parte, de la manera más irresponsable y sin ninguna razón sensata; un pasaporte, jamás¹⁰.

Diario

PARA tomar posición, en general, hay que saber primero cierto número de cosas. Cuando Brecht, en agosto de 1940, asume su posición de exiliado –a riesgo de servir “sólo para escribir pequeños epigramas”–, no quiere decir que

⁹ W. Benjamin, “Le pays où il est interdit de nommer le prolétariat. À propos de la première représentation de huit monoactes de Brecht” (1938), trad. P. Ivernel, *Essais sur Brecht*, París, La Fabrique, 2003: “El teatro de la emigración no puede adoptar como causa más que un teatro político. [...] Brecht por lo tanto siempre ha vuelto a empezar de cero como nadie lo ha hecho. En ello reconocemos, por cierto, al dialéctico.”

¹⁰ B. Brecht, *Diálogos de refugiados*, (1940-1941), trad. J. del Solar, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

meta la cabeza debajo de la almohada. Lee febrilmente todos los periódicos que encuentra, se las arregla para que, de toda Europa, hasta utilizando la prensa alemana, le ayuden a mantenerse al corriente de la situación. Ese día, recorta un mapa de Inglaterra elocuentemente titulado *Kriegsschauplatz*, el “teatro de la guerra”: en él se ve que tras la batalla de Francia, los aviones de la Luftwaffe han identificado sus objetivos militares y situado los aeródromos, las fábricas de municiones, las instalaciones portuarias, las infraestructuras de transporte, los depósitos de carburante¹¹ (il. 1). Frente a esta situación, Brecht escribe: “siento como si me soplaran una nube de polvo en el rostro. [...] Es un *intermedio*”, en alguna parte entre su soledad contemplativa y la multitud activa en los campos de batalla, entre los “momentáneos triunfos de Hitler” y la esperanza de que Inglaterra aguantará, hará frente¹².

Desde 1939, Brecht escribió algunos poemas enérgicos con el título *Manual internacional de la guerra*¹³. Pero el tono por turnos irónico e indignado que suele utilizar nunca se da sin tomar en consideración –tomar en serio– el saber que debe aplicar para obrar como poeta. “Creo que incluso Dios se puso al corriente del mundo tan sólo a través de los periódicos”, escribía ya antes de 1933¹⁴. Con Benjamin

¹¹ *Id.* *Diario de trabajo*, *op. cit.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Id.* “Manuel de guerre allemand” (1939), trad. M. Regnaut, *Poèmes*, IV, *op. cit.*

¹⁴ *Id.* “Sobre arte viejo y arte nuevo” (1920-1932), trad. J. Fontcuberta, *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Ediciones península, 1973. J.-L. Lebrave y J.-P. Lefebvre, *Écrits sur la littérature et l'art, I. Sur le cinéma*, París, L'Arche, 1970, p. 54.



Kriegsschauplatz: Die Insel Angriffe im Wasser und aus der Luft.
 Seit den letzten Tagen der Schlacht in Großbritannien haben deutsche Flugzeuge in immer größerer Anzahl an vielen Orten in England militärische Ziele, Flugplätze, Stützpunkte, Transport- und Anlaufplätze, Häfen und Eisenbahnstationen mit Giftgas bombardiert. Dabei hat immer wieder unsere Luftwaffe die Luft über England verteidigt. Die deutsche Luftwaffe hat auch die Küsten der Insel mit Artilleriegeschützen beschossen. Die deutsche Luftwaffe hat auch die Küsten der Insel mit Artilleriegeschützen beschossen. Die deutsche Luftwaffe hat auch die Küsten der Insel mit Artilleriegeschützen beschossen.

1. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 19 de agosto de 1940: "Teatro de la guerra; la isla. Ataques por mar y aire." Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (cota 277/35).

tuvieron un proyecto de periódico estético y político llamado *Krisis und Kritik*¹⁵. Mantenía una correspondencia con Karl Kraus. Tenía una teoría de la radio¹⁶. Sobre todo, había empezado a asumir su posición de artista moderno en una época en que el cubismo ya había utilizado mucho el papel de periódico¹⁷. Tras la "gran carnicería" de la Primera Guerra mundial, los dadaístas se habían divertido desglosando poéticamente la noción misma de información por vía de prensa proponiendo recortarlo todo en mil trozos, como a ello invita el texto de Tristan Tzara *Para hacer un poema dadaísta*:

Coja un periódico.

Coja unas tijeras.

Elija en el periódico un artículo del tamaño que quiera darle a su poema.

Recorte el artículo.

Recorte luego con cuidado cada palabra que forma este artículo y métalas en una bolsa.

Agite suavemente.

Saque ahora cada recorte uno tras otro.

Copie concienzudamente en el orden en que hayan salido de la bolsa.

El poema se parecerá a usted.

¹⁵ *Ibid*, pp. 93-95. W. Benjamin, *Correspondance, II. 1929-1940*, trad. G. Petitdemange, París, Aubier-Montaigne, 1979. *Id. Fragments philosophiques, politiques, critiques, littéraires*, trad. C. Jouanlanne y J.-F. Poirier, París, PUF, 2001. Cf. E. Wizisla, *Benjamin und Brecht, op. cit.* J.-M. Palmier, *Walter Benjamin: le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu. Esthétique et politique chez Walter Benjamin*, París, Klincksieck, 2006.

¹⁶ B. Brecht, "Teoría de la radio" (1927-1932), trad. J. Fontcuberta, *El compromiso en literatura y arte, op. cit.*

¹⁷ Cf. A. Baldassari, *Picasso, papiers journaux*, París, musée Picasso-Tallandier, 2003.

Y así será un escritor infinitamente original y con una sensibilidad encantadora, ¡aunque incomprendida por el vulgo!¹⁸.

Dos años más tarde, Bertolt Brecht esbozaba este poema:

Por qué nadie imprime en los periódicos
¡Qué buena es la vida! Dios te salve, María:
Qué bueno es mear encima de los acordes de piano
Qué divino es follar entre los juncos alocados por el viento¹⁹.

Mientras tanto, Brecht tomaba posición en el debate en curso sobre la modernidad literaria y artística: se trataba, para él como para otros muchos, de renunciar a las vanas pretensiones de una literatura “para la eternidad” y de asumir, al contrario, una relación más directa con la actualidad histórica y política²⁰. Su amigo Tretiakov hablaba de la “literatura revolucionaria” en términos cinematográficos y *contra-informativos* de “nuevos reportajes”, el poeta debía colocarse “más cerca del periódico” de lo que nunca había estado antes²¹. Esta posición se acompañaba evidentemente de

¹⁸ T. Tzara, «Pour faire un poème dadaïste» (1920), *Œuvres complètes*, I, 1912-1924, ed. H. Béchar, París, Flammarion, 1975.

¹⁹ B. Brecht, «Pourquoi personne n'imprime dans les journaux...» (1922), trad. L.-C. Sirjacq, *De la séduction des anges. Poèmes et textes érotiques*, París, L'Arche, 1996.

²⁰ Cf. J. Jourdeuil, *Le Théâtre, l'artiste, l'État*, París, Hachette, 1979. («Le jeune Brecht dans les années vingt: prendre la mesure de l'époque»). M. Vanoosthuyse, «Une littérature dans le siècle», *Brecht 98. Poétique et politique*, dir. M. Vanoosthuyse, Montpellier, Université Paul Valéry, 1999.

²¹ S. Tretiakov, «Plus près du journal» y «À travers des lunettes embuées» (1929), trad. D. Konopnicki, *Dans le front gauche de l'art*, París, François Maspero, 1977.

una crítica a una prensa ya caída, en toda Europa, en manos de las potencias financieras y las corrupciones políticas: toda la obra de Karl Kraus se expone, en esa época, como la acusación magistral de esta “fabricación del acontecimiento” por un periodismo sometido a los intereses de los poderosos. Los periódicos, decía Kraus, no cesan de “publicar”, es decir de “suministrar” o “colocar” (*bringen*) su mercancía desfigurada, mal pensada: por lo tanto no se debe cesar de “liquidar” (*umbringen*) ese sistema²². En 1929, Joseph Roth acabará escribiendo:

Si el periódico era tan inmediato, tan sobrio, tan rico, tan fácilmente controlable como la realidad, entonces sin duda podría, como ésta, comunicar experiencias vividas. Sólo que ofrece una realidad que no es segura, que está filtrada –y una realidad a la que se da una forma insuficiente, lo cual quiere decir por consiguiente: una realidad falsificada. Porque no hay otra objetividad que una objetividad artística. Sólo ella puede representar un estado de cosas de manera conforme a la verdad²³.

Contra la “moral servil del periódico” y su infinita capacidad de falsificación –que Ernst Bloch inscribió en 1935 en su inventario *Herencia de esta época*²⁴–, algunos artistas se aplicaron a *descomponer* ese “dar forma” falsificado de los periódicos y a recomponer o *remontar* por su propia cuenta los ele-

²² Cf. J. Bouveresse, *Schmock ou le triomphe du journalisme. La grande bataille de Karl Kraus*, París, Le Seuil, 2001 (con una traducción del *Chant de la presse* de Karl Kraus).

²³ J. Roth, “Die Tagespresse als Erlebnis. Eine Frage an deutscher Dichter” (1929), citado y traducido *ibid*.

²⁴ E. Bloch, *Héritage de ce temps*, (1935), trad. J. Lacoste, París, Payot, 1978.

mentos fácticos ofrecidos por la prensa ilustrada o las actualidades cinematográficas. Basta pensar en los fotomontajes dadaístas que, más allá de su presunción de sinsentido, funcionan a menudo como alegorías políticas²⁵, hasta la aparición de John Heartfield, al que Brecht alabará en 1951 hablando de una “crítica social” (*Gesellschaftskritik*) administrada por “medio del arte”²⁶ (*Kunstmittel*). Basta pensar en esa “asociación cinematográfica radical” de la que hablaba Siegfried Kracauer en 1931:

“había intentado poner en pie, a partir del material disponible en los archivos de imágenes, actualidades cinematográficas que estuvieran realmente sumidas en nuestros propios asuntos. Tuvo que aceptar cortes de la censura y tuvo una vida más bien corta. Esta experiencia nos enseña de todas formas que, ya sólo compuestas de manera diferente, las imágenes de las actualidades cinematográficas ganarían una mayor acuidad visual²⁷ (*Schaukraft*).”

Trabajo

LA posición del exiliado hace que la “acuidad visual” o la “potencia del ver” (*Schaukraft*) sea tan vital, tan necesaria

²⁵ Cf. H. Bergius, *Montage und Metamechanik, Dada Berlin: Artistik von Polaritäten*, Berlín, Gebr. Mann, 2000.

²⁶ B. Brecht, Prólogo (1951) a *John Heartfield und die Kunst der Fotomontage*, Berlín, Akademie der Künste, 1957.

²⁷ S. Kracauer, “Les actualités cinématographiques” (1931), trad. S. Cornille, *Le Voyage et la danse. Figures de ville et vues de films*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1996.

como problemática, por estar condenada a la distancia y las carencias de información. Si Brecht escribe en agosto de 1940 que siente como si le “soplaran una nube de polvo en el rostro” sólo con reabrir su propio manuscrito de escritos estéticos sobre el teatro, es porque la actualidad militar –ardiente y pesada por el humo de las bombas, el polvo de las ruinas– ofusca su mirada sobre cualquier cosa²⁸. El *Arbeitsjournal*, ese “diario de trabajo” al que confía su sensación, no es otra cosa que un *Kriegsschauplatz* íntimo, el teatro de una guerra que libran, sobre su mesa de trabajo, la historia singular de su propia vida errante, las historias inventadas de su arte de dramaturgo y la historia política que ocurre en todo el mundo, lejos, pero que le atañe tan de cerca, al llegar hasta él a través de esos periódicos que escruta, recorta y recompone cada día, obstinadamente.

A menudo se ha dicho que el título *Arbeitsjournal* fue elegido por Helene Weigel, la compañera de Brecht, para subrayar su carácter literario y justificar la desaparición de ciertos elementos más privados –de orden sexual o sentimental– tales como los viajes del escritor con Ruth Berlau entre 1942 y 1947²⁹. Pero eso sin duda no es lo esencial. La noción de *Arbeitsjournal* se justifica plenamente, en efecto, si tomamos acta del verdadero *trabajo* –en el sentido artesanal, artístico, conceptual, incluso en el sentido psíquico y freudiano del término– que se desarrolla en esta obra extraordinaria. Es un diario donde se construyen juntas, aunque sea para contradecirse, todas las dimensiones del pensamiento brechtiano. Es un *work in progress* permanen-

²⁸ B. Brecht, *Diario de trabajo*, op. cit.

²⁹ Cf. G. Meyer, *Ruth Berlau, Fotografien an Brechts Seite*, Munich, Propyläen Verlag, 2003.

te, es *working progress* de la reflexión y de la imaginación, de la búsqueda y del hallazgo, de la escritura y de la imagen.

Todas las acepciones del “diario” están co-presentes hasta en su competencia: por un lado el *Tagebuch*, el “libro de los días” o diario íntimo, y por otro lado el *Tageblatt*, el *Zeitung* o el *Anzeiger*, es decir, el diario de información, todo aquello que quizás reunía, en la mente de Brecht, esa palabra misma de *Diario*³⁰. Así, el trabajo de escritura desarrollado por el dramaturgo entre 1938 y 1955 –principalmente en los años de exilio– sobrepasa de lejos los límites impuestos al diario íntimo en su práctica romántica y moderna: contra la interpretación tradicional de Ralph Rainer Wuthenow, por ejemplo, Jacques Le Rider consideró el *Arbeitsjournal* de Brecht bajo la perspectiva de una firme “voluntad de renovación de la forma tradicional del diario”³¹.

Brecht, es cierto, practicó una escritura de diario íntimo en el sentido estricto del término³². Pero el *Arbeitsjournal* pone en juego una cosa muy distinta: no cesa de confrontar las historias de un sujeto (historias con minúsculas, después de todo) con la historia del mundo entero (la histo-

³⁰ Para la gran edición alemana de los “diarios” brechtianos, cf. B. Brecht, *Werke, XXVI-XXVII. Journale, 1913-1955*, ed. W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei y K-D. Müller, Berlin-Weimar-Francfort, Aufbau-Verlag-Suhrkamp, 1994-1995. Sobre *Arbeitsjournal*, cf. entre otros M. Morley, “Brecht’s Arbeitsjournale: A Rejoinder”, *The German Quarterly*, XLVIII, 1975, n° 2. R. Jost, “Journale”, *Brecht Handbuch, IV. Schriften, Journale, Briefe*, dir. J. Knopf, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2003.

³¹ J. Le Rider, “Brecht intime? Retour sur les journaux personnels”, *Brecht* 98, op. cit. Cf. R.-R. Wuthenow, *Europäische Tagebücher. Eigenart, Formen, Entwicklung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990.

³² B. Brecht, *Journaux et notes autobiographiques* (1920-1954), trad. M. Cadot, París, L’Arche, 1978.

ria con H mayúscula). De entrada plantea, como muchas otras obras de Brecht, el problema de la *historicidad* en el horizonte de toda cuestión de *intimidad* y de toda cuestión de *actualidad*³³. Pero no por ello deja de romper la estricta cronología con una red de anacronismos salidos de sus propios montajes o construcciones de hipótesis. Por lo tanto pertenece más bien a ese género esencialmente moderno que podríamos llamar el diario de pensamiento, que encontramos en Nietzsche, Aby Warburg, Hofmannsthal, Karl Kraus, Franz Kafka, Hermann Broch, Ludwig Wittgenstein o Robert Musil, hasta llegar a Hannah Arendt, por ejemplo³⁴. Este tipo de diario se parece menos a una crónica de los días que transcurren –con su lote de anécdotas y de sensaciones concomitantes– que a un taller provisionalmente desordenado o a una salade montaje en la que se fomenta y se piensa toda la obra de un escritor.

Dista mucho del “diario de cháchara en el que el Yo se desahoga y se consuela”; dista mucho de la trampa que tan a menudo tiende la forma del diario íntimo, esa forma “aparentemente tan fácil, tan complaciente y, a veces, tan desagradable por la atractiva rumia del sí-mismo” que mantiene a expensas de la escritura o de la obra como

³³ Cf. F. Jameson, *Brecht and Method*, Londres-Nueva York, Verso, 1998 (“Modernity –Actuality–Historicity”).

³⁴ Cf. J. Le Rider, *Journaux intimes viennois*, París, PUF, 2000. Ver, en particular, R. Musil, *Journaux* (1899-1941), trad. P. Jaccottet, París, Le Seuil, 1981. H. Arendt, *Journal de pensée* (1950-1973), trad. S. Courtine-Denamy, París, Le Seuil, 2005. O el asombroso «diario colectivo» de la biblioteca Warburg compuesto en Hamburgo entre 1926 y 1929: A. Warburg, *Gesammelte Schriften, VII. Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg* (1926-1929), ed. K. Michels y C. Schoell, Berlín, Akademie Verlag, 2001.

tales³⁵. Si el *Diario* de Kafka, ese montaje de notas y de pensamientos, de esbozos y de imágenes, pareció tan ejemplar a ojos de Maurice Blanchot, es porque conseguía *escribirse* más allá de toda consignación factual, toda descripción anecdótica, capaz como era de romper el vínculo que unía la palabra al Yo que ahí se expresa; en esas condiciones, el verdadero escritor “no puede escribir más que el diario de la obra que no escribe”, no escribirá nunca o todavía no ha escrito³⁶. Lo que Michel Foucault nombrará, más tarde, trabajo de los *hypomnemata* –“recopilación de cosas leídas y oídas y soporte de los ejercicios de pensamiento [...] por la apropiación, la unificación y la subjetivación de un yadicho fragmentario y elegido”– en la escritura de sí³⁷. Lo que Gilles Deleuze nombrará, referida a sí misma, una escritura de la *singularidad interpersonal*: “Escribir no es contar los recuerdos, los viajes, los amores y los lutos, los sueños y las fantasías. [...] La literatura sigue el camino inverso, y sólo se plantea descubriendo bajo las personas aparentes la potencia de un impersonal que no es en absoluto una generalidad, sino una singularidad en el más alto grado: [...] la literatura no empieza más que cuando nace en nosotros una tercera persona que nos despoja de poder decir Yo³⁸.” Esto Brecht ya lo escribía, a su manera, en su *Diario de trabajo* con fecha del 21 de abril de 1941:

³⁵ M. Blanchot, «Le journal intime et le récit» (1955), *Le livre à venir*, París, Gallimard, 1959 (ed. 1971).

³⁶ *Ibid.*, p. 277, “La solitude essentielle” (1953), *L'espace littéraire*, París, Gallimard, 1955 (ed. 1988).

³⁷ M. Foucault, “L'écriture de soi” (1983), *Dits et écrits*, IV. 1980-1988, ed. D. Defert y F. Ewald, París, Gallimard, 1994.

³⁸ G. Deleuze, *Critique et clinique*, París, Minuit, 1993.

el hecho de que estas notas contengan tan pocos datos de índole privada no sólo se debe a mi escaso interés por los asuntos privados (para los cuales no he dado aún con una forma de exposición que me satisfaga), sino, fundamentalmente, a que siempre pensé hacerles superar límites imprevisibles en cuanto a cantidad y calidad. esta última idea me impide también escoger temas que no sean literarios.³⁹

El *Arbeitsjournal* se propone, ante todo, crear pasos, franquear fronteras. Para quien se hacía tan difícil obtener un pasaporte, ¿no era vital pensar “fuera de todo arancel”, así como Aby Warburg exigió un día? El diario brechtiano del exilio será por lo tanto un ejercicio metódico de la *libertad de paso*. En el mismo momento en que padece el angustioso “intermedio”, en 1940, Bertolt Brecht se ofrece a la soberanía del juego, de la puesta en relación, del salto, del vínculo entre dos niveles de realidad que todo parece oponer. El 17 de abril de 1940, anota su salida en barco hacia Finlandia “dejando atrás muebles, libros, etc.”: pero no se olvida de escribir un pequeño cuarteto para su amigo Hans Tombrock⁴⁰. El 29 y el 30 de junio del mismo año consigna juntas la dificultades para obtener un visado –puesto que, entonces, “el suelo se vuelve abrasador” para él y los suyos– y la imposibilidad de “terminar una pieza sin llevarla a escena”⁴¹. En julio, anota que “hay mucha gente que cree en el triunfo del fascismo alemán –y, por consiguiente, del fas-

³⁹ B. Brecht, *Diario de trabajo*, op. cit.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

cismo en general— en Europa (por lo menos)”, a la vez que observa “estas noches claras son hermosísimas”⁴², allí donde se encuentra. Mientras en Londres “todavía no se han apagado los incendios”, el 10 y 12 de septiembre de 1940 reflexiona sobre el hecho de que “nada es más extraño al arte que el esfuerzo por ‘hacer algo de la nada’⁴³.” El 16 confía a su *Diario de trabajo*:

Sería increíblemente difícil expresar el estado de ánimo con que sigo la batalla de Inglaterra en la radio y en los pésimos diarios sueco-finlandeses, y con que luego trabajo en PUNTILA. este fenómeno espiritual explica por qué no se detiene la producción literaria, a pesar de guerras como ésta. puntila casi no significa nada para mí, la guerra lo significa todo; sobre puntila puedo escribir casi cualquier cosa, sobre la guerra, nada. y no quiero decir que no “deba” escribir, sino que realmente no “puedo”.

es interesante observar cómo la literatura, en tanto praxis, está alejada de los centros de acontecimientos decisivos⁴⁴.

Guerra

EL *Diario de trabajo* es pues un diario de guerra, con todas las dificultades que ello supone. No es para nada un “libro

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

sobre nada”, como Gérard Genette ha podido decir del género “diario” en general⁴⁵. Si la “consciencia de sí” se requiere constantemente, sin embargo no se apunta a la pura relación del sí consigo mismo, como decía Georges Poulet, del diario romántico⁴⁶. Si la intimidad se expresa en él, no es tampoco porque busque su “refugio matricial”: no busca, al contrario, más que una “forma abierta” capaz de hacer estallar las fronteras entre lo privado y la historia, la ficción y el documento, la literatura y el resto⁴⁷. Si efectivamente hay una “génesis del sí” trabajando⁴⁸, ésta no busca “descender hacia la intimidad del individuo”, como escribe Pierre Pachet, más que “para separarlo de sí mismo, para ponerlo en relación consigo mismo a través de lo más colectivo, lo más universal, lo más impersonal que existe, el lenguaje⁴⁹.”

Pero Brecht también enuncia los considerables obstáculos de tal empresa: en ese momento de su vida, desde su posición de exiliado, su literatura no “significa casi nada” para él cuando puede “escribir casi cualquier cosa” sobre ella, mientras la guerra, que “significa todo” para él, parece escapar a su sin embargo vital capacidad para escribir. No obstante, hacía tiempo que Brecht había hecho de la guerra una apuesta de escritura y de exposición funda-

⁴⁵ G. Genette, “Le journal l’anti-journal” (1981), *Figures, IV*, París, Le Seuil, 1999.

⁴⁶ Cf. G. Poulet, *Entre moi et moi. Essais critiques sur la conscience de soi*, París, José Corti, 1977. Cf. también A. Girard, *Le Journal intime*, París, PUF, 1963 (ed. 1986). J. Rousset, *Le lecteur intime. De Balzac au journal*, París, José Corti, 1986.

⁴⁷ Cf. B. Didier, *Le Journal intime*, París, PUF, 1976.

⁴⁸ Cf. P. Lejeune, *Les brouillons de soi*, París, Le Seuil, 1998.

⁴⁹ P. Pachet, *Les Baromètres de l’âme. Naissance du journal intime*, París, Hatier, 1990.

mental para la actividad artística en general: “Mostrad más bien en vuestros cuadros cómo en nuestra época el hombre es un lobo para el hombre”, pedía por ejemplo a los pintores abstractos de antes de la guerra⁵⁰. Siguiendo la gran lección de Georg Simmel sobre las relaciones intrínsecas entre *conflicto* y *modernidad*—allí donde la “tragedia de la cultura” debía tomar su forma última en la guerra⁵¹—, Brecht hizo de los “desórdenes del mundo” en general y de la guerra en particular el asunto por excelencia de toda actividad de arte, ya sea antigua o contemporánea:

El desorden del mundo, ahí está el tema del arte. Imposible afirmar que, sin desorden, no habría arte, y tampoco que podría haber uno: no conocemos ningún mundo que no sea desorden. Aunque las universidades nos susurren sobre la armonía griega, el mundo de Esquilo estaba lleno de luchas y de terror, y así mismo el de Shakespeare y el de Homero, de Dante y de Cervantes, de Voltaire y de Goethe. Por muy pacífico que pareciera el informe que presentaban, habla de guerras, y cuando el arte se pone en paz con el mundo, siempre firma la paz con un mundo en guerra⁵².

Es terriblemente difícil exponer claramente aquello a lo que uno mismo está directamente, vitalmente, expuesto. ¿Cómo escribir lo que se ha padecido, cómo construir un *logos*—o hacerse una categoría de especie, una idea, un *eidos*— con el propio *pathos* del momento? Ante las constric-

⁵⁰ B. Brecht, “Observaciones sobre las artes plásticas” (1935-1939), trad. J. Fontcuberta, *El compromiso en literatura y arte*, op. cit.

⁵¹ G. Simmel, *Philosophie de la modernité* (1903-1923), trad. J.-L. Vieillard-Baron, París, Payot, 1989.

⁵² B. Brecht, “Exercices pour comédiens” (1940), trad. dirigida por J.-M. Valentin, *L'art du comédien. Écrits sur le théâtre*, París, L'Arche, 1999.

ciones ligadas a su situación, pero confrontado a las exigencias intelectuales, éticas y políticas en cuanto a *tomar posición* a pesar de todo, Brecht, por lo tanto, ha seguido espontáneamente el precepto wittgensteiniano según el cual lo que no podemos decir o demostrar también debemos mostrarlo. Así renunciaba al valor discursivo, deductivo o demostrativo de la *exposición*—cuando exponer significa explicar, elucidar, contar en el orden justo— para desplegar, más libremente su valor icónico, tabular y mostrativo. He aquí por qué su *Diario de trabajo* se presenta como un gigantesco *montaje de textos* con los estatus más diversos y de *imágenes* igualmente heterogéneas que recorta y pega, aquí y allá, en el cuerpo o el flujo de su pensamiento asociativo.

★ Imágenes de todo tipo: reproducciones de obras de arte, fotografías de la guerra aérea, recortes de prensa, rostros de sus prójimos, esquemas científicos, cadáveres de soldados en los campos de batalla, retratos de dirigentes políticos, estadísticas, ciudades en ruinas, escenas bélicas, naturalezas muertas, gráficos económicos, paisajes, obras de arte víctimas del vandalismo de la violencia militar... Con esta heterogeneidad muy calculada, en general sacada de la prensa ilustrada de la época, Brecht participa del arte del fotomontaje, pero siguiendo una economía propia del libro, en alguna parte entre el montaje tabular y el montaje narrativo propio de la estructuración cronológica de su diario. Esto remite evidentemente a ciertas empresas literarias que Brecht conocía desde los años veinte, tales como *Nadja* de André Breton⁵³ o, más cercano al escritor

⁵³ Cf. M.-D. Garnier (Dir.), *Jardins d'hiver. Littérature et photographie*, París, Presses de l'École normale supérieure, 1997. D. Grojnowski, *Photographie et langage. Fictions, illustrations, informations, visions, théories*, París, José Corti, 2002.

alemán, *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin, sobre el que Walter Benjamin había analizado la “crisis de la novela” en términos que desembocaban en la defensa de una *escritura del montaje documental* –“el montaje verdadero parte del documento”–, donde la fotografía se veía investida de una verdadera *potencia épica*⁵⁴.

Esto lo hace, claro está, para servir a los objetivos épicos y realistas de Bertolt Brecht. El arte “más avanzado”, dice, no es el de la autonomización abstracta de los medios formales sino, al contrario, aquel donde debe *descansar la cuestión del referente histórico* en unos procesos que llama, en su diario, “un gran paso hacia la profanización, la descultificación, la secularización del arte”⁵⁵. De ahí el mostrar, de ahí la *exposición de documentos* en la trama formal de sus construcciones literarias. El teorema de Pitágoras se expresa sin duda por una escritura algorítmica, pero la sencilla imagen de su aplicación –un dibujo de Brecht reproducido en el *Arbeitsjournal* con fecha del 16 de mayo de 1942– lo expone a la vez como una iniciación pedagógica y una puesta en práctica concreta⁵⁶. Es conveniente leer la obra *Warum Krieg?* publicada en 1933 por Albert Einstein y Sigmund Freud, pero es igualmente eficaz, en un sentido, leer tal cual el *Manual de guerra* del ejército alemán, cuyo

efecto será “asombrosamente fuerte” e incluso “agresivamente magistral”... a condición de ser leído en Estados Unidos por actores judíos y para un público de exiliados⁵⁷. Ya en 1926, en respuesta a una encuesta literaria sobre “los mejores libros del año”, Brecht elogió –rechinante, claro está– una recopilación de documentos fotográficos sobre la Gran Guerra, titulada *Krieg dem Kriege*.

Por el mismo precio que uno paga por un disco con *O du fröhliche, o du selige* [villancico], se puede comprar a los niños aquel extraordinario libro ilustrado que se titula *Guerra a la guerra*, el cual consta de documentos fotográficos y ofrece un retrato muy acertado de la humanidad⁵⁸.

Probablemente porque gran parte de su escritura estaba destinada a una exposición sobre el escenario teatral, Brecht manifiesta, en toda su obra, una asombrosa *Schaufkraft* o “potencia visual”. Sobre su ejemplar de la Biblia traducida por Martin Lutero, le pareció bien pegar sorprendentes fotografías, una estatua de Extremo Oriente o un coche de carreras, por ejemplo⁵⁹. Había reunido toda una iconografía sobre Brueghel el Viejo, pintor al que admiraba particularmente y que le inspiraba en sus puestas en escena⁶⁰. Coleccionaba retratos de criminales mafiosos y, en el mismo orden de ideas, imágenes de dignatarios

Id., «Le roman illustré par la photographie», *Texte/image. Nouveaux problèmes*, dir. L. Louvel y H. Scepti, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

⁵⁴ W. Benjamin, «La crise du roman. À propos de Berlin Alexanderplatz de Döblin» (1930, trad. R. Rochlitz, *Œuvres, II*, París, Gallimard, 2000. Cf. M. Pic, «Littérature et “connaissance par le montage”», *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, dir. L. Zimmermann, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2006.

⁵⁵ B. Brecht, *Diario de trabajo*, op. cit.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.* El ejemplar de *Warum Krieg?* que poseía Brecht está reproducido en E. Wizisla (dir.), *Bertolt Brecht, 1898-1998: “...und mein Werk ist der Abgesang des Jahrtausends.” 22 Versuche, eine Arbeit zu beschreiben*, Berlín, Akademie der Künste, 1998.

⁵⁸ B. Brecht, “Sobre arte viejo y arte nuevo”, art. cit.

⁵⁹ Cf. E. Wizisla (dir.), *Bertolt Brecht, 1898-1998*, op. cit.

⁶⁰ *Ibid.*

nazis⁶¹. Estudiaba el arte asiático y los gestos de los actores chinos⁶². Acabó teniendo en su propia casa, en Berlín, la exposición permanente de un “teatro de la pobreza” donde los objetos más humildes cohabitaban con retratos de filósofos marxistas y antiguas máscaras de teatro No⁶³.

Brecht constituía por lo tanto atlas, dossiers fotográficos tanto sobre la historia contemporánea como sobre las puestas en escena de sus propias obras —los fascinantes *Modellbücher* de *Antigona* en 1948 o de *Mutter Courage* en 1949—, en general con la ayuda de Ruth Berlau, su amiga fotógrafa⁶⁴. Le gustaba reflexionar sobre la “fuerza mágica” de los grabados magdalenianos, la multiplicación de los puntos de vista en la pintura china, el desmantelamiento de las formas en el *Guernica* de Picasso, la naturaleza lírica o experimental de las imágenes de prensa cuando uno sabe separarlas de su sistema discursivo e ideológico⁶⁵. En resumen, si nunca trabajaba sin tomar posición, nunca tomaba posición sin buscar saber, nunca buscaba saber sin tener ante los ojos los documentos que le parecían apropiados. Pero no veía nada sin *deconstruir* y luego *remontar* por su propia cuenta, para exponerlo mejor, el material visual que había elegido examinar.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ Id. (dir.), *Chausseestrasse 125. Die Wohnungen von Bertolt Brecht und Helene Weigel in Berlin-Mitte*, Berlín, Akademie der Künste, 2000 (ed. 2006).

⁶⁴ Cf. G. Meyer, *Ruth Berlau, Fotografin an Brechts Seite*, op. cit. Para la edición alemana de los *Modellbücher*, cf. B. Brecht, “Antigonemodell” (1948), *Werke*, XXV, *Schriften*, V, ed. W. Hecht y M. Conrad, Berlin-Weimar-Francfort, Aufbau-Verlag-Suhrkamp, 1994. Id. “Couragemodell” (1949), *ibid.*

⁶⁵ Cf. La excelente puesta a punto de P. Ivernel, “L’œil de Brecht. À propos du rapport entre texte et image dans le *Journal de travail* l’ABC de la guerre”, *Brecht* 98, op. cit.

BERTOLT Brecht la “potencia visual”, va extrañamente acompañada de una tonalidad inquieta, oscura, a menudo pesimista. Algo así como un dolor moral que a menudo atraviesa, incluso contradice, sus protestas, sus esperanzas, sus enérgicos llamamientos a la lucha política. Hay a veces un *lamento* en su forma de pensar los documentos visuales de la historia contemporánea que recorta y que pega en los folios de su *Diario de trabajo*. Esto se hace particularmente sensible en el momento en que la victoria de los Aliados sobre la Alemania nazi parece asegurada. El 10 de marzo de 1945 parece abatido ante “las terribles noticias periodísticas de Alemania”, porque sólo ve “ruinas y ningún signo de vida de los obreros⁶⁶.” Se mantiene extrañamente silencioso, como privado de sus palabras o de sus explicaciones políticas, en cuanto al descubrimiento de los campos de concentración y de exterminio. Sobre Hiroshima, el 10 de septiembre de 1945, habla de “victoria envenenada⁶⁷”. El 20 de marzo de 1947 da cuenta de los quince millones de muertos, aportando mapas geográficos⁶⁸ (il. 2). El 5 de enero de 1948 piensa en el proceso de Nuremberg: “una vez más advierto hasta qué punto semejante montón de verdad impide el enjuiciamiento racional o moral por su sola dimensión”⁶⁹.

De vuelta a Berlín apunta, el 23 de octubre de 1948: “los escombros me afectan menos que la idea de lo que

⁶⁶ B. Brecht, *Diario de trabajo*, op. cit.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*



2. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 20 de febrero de 1947: "Quince millones de muertos marcan la ruta de los nazis." Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (cota 282/32)

tiene que haber vivido la gente mientras se derrumbaba la ciudad"⁷⁰. El 6 de noviembre, mira tristemente a la gente "con chaquetas remendadas, los rostros grises" y, dos días más tarde, su amigo Erich Engel le parece que ha "envejecido mucho, pero sus ojos son aún reconocibles" mientras "su cabeza se asemeja a una calavera"⁷¹. Él mismo apunta el 25 de noviembre que ha ido a que le arranquen once dientes de golpe⁷². Conclusión bastante desesperada, el 9 de diciembre: "en todas partes se advierte ya en esta gran ciudad —en la cual todo se mantiene en movimiento,

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

por más que ese todo sea poco y provisorio— el nuevo infortunio alemán; no hay nada que pueda darse por terminado (*nicht erledigt*) aunque casi todo esté destrozado (*alles Kaputt*)⁷³."

Se ha ganado la guerra contra el fascismo alemán, pero lo que se instala por el mundo es una "nueva miseria". La explotación del hombre por el hombre no se ha debilitado en absoluto, todo parece demasiado exhausto para cualquier revolución. Las grandes potencias se han instalado una frente a otra, en dos "bloques" que, en adelante, se librarán su "guerra fría". En 1955, cuando Edward Steichen hace circular en todo el mundo occidental su gran exposición de fotografías titulada *The Family of Man* —se trata de un montaje complejo donde se confrontan ostensiblemente las imágenes de la guerra y las de la paz⁷⁴—, Bertolt Brecht publica en Berlín Este, a cargo de las ediciones Eulenspiegel, una especie de atlas fotográfico de la guerra titulado *Kriegsfibel*, es decir *ABC* o *Abecedario de la guerra*⁷⁵.

Es un libro extraño y fascinante, a menudo olvidado en las biografías y bibliografías brechtianas⁷⁶. Parece empezar —o volver a empezar de la A a la Z— exactamente ahí donde, en 1955, acaba el *Diario de trabajo*, del que se podría considerar como una suspensión a la vez lírica y fotográfica. Su

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ E. Steichen (dir.), *The Family of Man*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1955. Sobre esta exposición, cf. J. Back y V. Schmidt-Linsenhoff (dir.), *The Family of Man, 1955-2001. Humanismus und Postmoderne: Eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung*, Marburgo, Jonas Verlag, 2004.

⁷⁵ B. Brecht, *Kriegsfibel*, Berlín, Eulenspiegel, 1955. Edición aumentada con 20 placas inéditas y epílogos de G. Kunert y J. Knopf, Berlín, Eulenspiegel Verlag, 1994. Trad. V. Romano, *ABC de la guerra*, Ediciones del caracol, Madrid, 2004.

⁷⁶ Ausente, por ejemplo, de la obra de G. Berg y W. Jeske, *Bertolt Brecht. L'homme et son oeuvre* (1998), trad. B. Banoun, París, L'Arche, 1999.

estructura general parece seguir el desarrollo cronológico de la Segunda Guerra Mundial –Guerra de España, guerra de conquista de Europa, denuncia de los principales responsables nazis, extensión imperialista de la guerra, contraofensiva de los Aliados, retorno de los prisioneros–, aunque el montaje sea, en el detalle, mucho más complejo y sutil. Se puede decir que su composición empezó en 1940, precisamente en la época en que Brecht confiaba a su *Diario de trabajo* que, en el “intermedio” impuesto por el exilio, no servía más que para recortar imágenes de prensa y componer algunos “pequeños epigramas” de cuatro versos⁷⁷.

Acabó una primera versión en 1944-1945, cuando Brecht se encontraba todavía en Estados Unidos: el dramaturgo se la ofreció a su amigo Karl Korsch y se encuentra, todavía hoy, en los archivos legados por éste a la biblioteca Houghton de Harvard⁷⁸. Otras tres versiones le siguieron –la tercera es la impresa en Berlín Este, que contiene sesenta placas– hasta que veinte placas adicionales, censuradas en 1955, fueran publicadas en 1985 por Klaus Schuffels y luego, en 1994, por la edición Eulenspiegel⁷⁹. Brecht

⁷⁷ B. Brecht, *Diario de trabajo*, op. cit.

⁷⁸ Se trata de un pequeño cuaderno (10,5 x 12,5 cm) cuyas páginas están atadas por dos grapas metálicas. Los documentos visuales así como los epigramas –casi ilegibles por su reducción fotográfica– están pegados sobre un grueso papel negro. Los marcos y las secuencias de imágenes difieren bastante a menudo de la versión definitiva. El manuscrito está depositado en la Houghton Library (Harvard University), en la cota BMS Ger 130-27.

⁷⁹ Cf. K. Schuffels, «Synopsis des différentes versions», en B. Brecht, *ABC de la guerre*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1985, trad. de P. Ivernel con un aparato crítico de K. Schuffels, según la edición de referencia *Werke, XII. Gedichte HH. Sammlungen 1938-1956*, ed. dirigida por W. Hecht, J. Knopft, W. Mittenzwei y K.-D. Müller, Berlín-Weimar-Francfort, Aufbau-Verlag-Suhrkamp, 1988. Cf. también C. Bohnert, *Brechts Lyrik im Kontext*, op. cit.

tardó por lo tanto unos diez años –marcados por peripecias y obstáculos de todo tipo– en publicar su atlas fotográfico compuesto en el exilio. La *Kriegsfibel* fue rechazada en 1948 por el editor Kart Desch. En 1950, las ediciones Volk und Welt sometieron el proyecto a un peritaje que llegó a esta conclusión: “Totalmente inapropiado.” Brecht intentó responder a cada crítica ideológica que le dirigían, pero en vano⁸⁰.

Todavía tuvo que esperar al otoño de 1954 antes de firmar un contrato con la editorial Eulenspiegel. Pero la Oficina para la literatura de Berlín-Este le negó el *imprimatur* con motivo de que su obra manifestaba demasiadas “tendencias pacifistas”. Al haber recibido el Premio Stalin por la Paz en diciembre de 1954, Brecht se encontró entonces en posición de otorgarse a sí mismo el dicho *imprimatur*, única manera de sortear el rechazo a su libro, a la vez que aceptó auto-censurar cierto número de placas del proyecto inicial y comprometerse a que siguiera a la obra un segundo volumen menos violento, destinado a hacer un elogio más directo de la sociedad comunista⁸¹. El libro se vendió muy mediocrementemente, dejando a Brecht, poco antes de su muerte, la dolorosa impresión de que el público alemán cultivaba un “rechazo insensato de todos los hechos y juicios concernientes al periodo hitleriano y la guerra”⁸².

⁸⁰ K. Schuffels, “Genèse et historique”, *ABC de la guerre*, op. cit.

⁸¹ Hay una huella de este proyecto en la ilustración de contraportada, que muestra un anfiteatro de estudiantes en Alemania del este. El documento fotográfico está acompañado de este epigrama: “No lo olvidéis: muchos de vuestros hermanos se batieron / Para que pudieseis tras ellos sentaros aquí. / No vayáis a enterrarlos, sabed también luchar / Aprended a aprender y nunca lo desaprendáis.” B. Brecht, *ABC de la guerre*, op. cit.

⁸² Citado por K. Schuffels, “Genèse et historique”, op. cit.

Otra vez, la “potencia visual” que emana de este atlas de imágenes —son un poco para Brecht lo que los *Desastres de la guerra* fueron para Goya, él también mal entendido y censurado en su tiempo— no podía separarse del dolor moral de quien constata que después de todo, los supervivientes de una guerra se las arreglan para olvidar muy rápido aquello mismo a lo que deben su supervivencia y su estado de paz, aunque sea relativo. El *ABC de la guerra* no es más que un *ABC*, una obra elemental de memoria visual: aunque hay que abrirla y afrontar sus imágenes para que su trabajo de anamnesia tenga la oportunidad de alcanzarnos.

Legibilidad

COMO muchas obras de Brecht, la *Kriegsfibel* también es el resultado de un trabajo colectivo. Peter Palizsch se encargó de la maqueta, Günter Kunert y Heinz Seydel redactaron los breves comentarios de los documentos fotográficos. Pero, sobre todo, el dramaturgo confió a Ruth Berlau lo esencial de la forma, e incluso la presentación de la obra. Ruth Berlau colaboraba estrechamente con Brecht en sus investigaciones iconográficas: además, asumió el aspecto técnico de las reproducciones del atlas. Por lo tanto, se hizo responsable, bastante naturalmente, de la edición de 1955. Los dos textos que redactó —un corto prólogo en el libro y un texto más largo impreso en las solapas de la contracubierta— evocan en primer lugar la situación de Brecht en el exilio: “trabajaba y esperaba. Hasta que de nuevo tuvo que

empaquetarlo todo y seguir huyendo”⁸³. Luego, da el sentido de tal *posición* al afirmar que un hombre en el exilio siempre es un hombre al acecho, su modo de *observación* le da, cuando posee la *imaginación* del escritor y el pensador, la capacidad de “anticiparse a tantas cosas” más allá de la actualidad del momento que está viviendo.

Ahora bien, esta *anticipación* no tiene nada que ver con la pura palabra profética: demanda una técnica, que es la del montaje. “A menudo se le veía”, dice sobre Brecht, “con tijeras y pegamento en la mano. Lo que tenemos aquí es el resultado del “corte y confección” del poeta: imágenes de guerra”⁸⁴. ¿Por qué imágenes? Porque para saber hay que saber ver. Porque “un documento es más difícil de refutar” que un discurso de opinión. Escribe Ruth Berlau, “En las gruesas vigas de su cuarto de trabajo, había pegado el siguiente lema: ‘La verdad es concreta’ (*Die Wahrheit ist konkret*)”⁸⁵. Pero ¿por qué había sido necesario recortar esas imágenes y montarlas en otro orden, es decir, desplazarlas a otro nivel de *inteligibilidad* de legibilidad? Porque un documento encierra al menos dos verdades, la primera de las cuales siempre resulta insuficiente: por ejemplo, “un soldado americano está ante el cadáver del soldado japonés [en la placa 47 (il. 3)]. El observador ve el triunfo sobre el Japón aliado de Hitler. Pero la foto contiene otra verdad más profunda: el soldado americano es el instrumento de una potencia colonial en lucha contra otra potencia colonial”⁸⁶. La fotografía *documenta* sin duda un

⁸³ R. Berlau, “Epílogo”, *op. cit.*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*



3. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, placa 47: "Un soldado americano contempla a un japonés moribundo al que se vio obligado a matar. El japonés se había escondido en una lancha de desembarco y disparó contra las tropas estadounidenses."

momento en la historia de la Guerra del Pacífico, pero, una vez montada con las otras —y con el texto que la acompaña—, induce eventualmente una reflexión más avanzada sobre los envites profundos de la entrada americana en la guerra contra el eje Berlín-Roma-Tokio.

Ruth Berlau ofrece otra indicación valiosa sobre el proyecto fundamental de la *Kriegsfibel*: si *ver* nos permite *saber* e incluso, *anticipar* algo del estado histórico y político del mundo, es que el montaje de las imágenes funda toda su

eficacia en un arte de la *memoria*. Es lo que enuncia, claramente, el corto prólogo de la obra:

¿Por qué presentar a nuestros trabajadores de la industria propiedad del pueblo, a nuestros campesinos cooperativistas, a nuestros intelectuales orgánicos, a nuestra juventud, que goza ya de las primeras raciones de felicidad, precisamente ahora estas imágenes sombrías (*diese düsteren Bilder*) del pasado?

No escapa del pasado el que lo olvida. Este libro pretende enseñar a leer imágenes (*diese Buch Hill die Kunst lehren, Bilder zu lesen*). Pues al no instruido le es tan difícil leer una imagen como cualquier jeroglífico. La gran ignorancia sobre las relaciones sociales que el capitalismo cuidada y brutalmente mantiene convierte las miles de fotografías publicadas en las revistas ilustradas en verdaderos jeroglíficos, indescifrables para el lector ignorante⁸⁷.

"No escapa del pasado el que lo olvida": esto significa que una política en presente, aunque sea construcción del porvenir, no podrá saltarse el pasado que repite o rechaza (las dos cosas suelen ir juntas). Ahora bien, las imágenes forman, al mismo nivel que el lenguaje, superficies de inscripción privilegiadas para estos complejos procesos memoriales. El proyecto de la *Kriegsfibel* se atiene por lo tanto a una doble propedéutica: leer el tiempo y leer las imágenes donde el tiempo tiene una oportunidad de ser descifrado. Ruth Berlau se equivoca sin duda cuando afirma que sólo el capitalismo es un instrumento capaz de oscurecer el tiempo y oscurecer las imágenes (escribe estas frases en

⁸⁷ *Ibid.*

una época y en un contexto estalinista de mentiras políticas y oscurantismo caracterizado). Pero el objetivo que presta a la *Kriegsfibel* no es por ello menos actual, cuando repite una exigencia ya expresada —entre otros— por László Moholy-Nagy, Bertolt Brecht y Walter Benjamin en la época de Weimar.

Ya en 1927, en efecto, Moholy-Nagy escribió después de *Malerei Fotografie Film* que “el analfabeto del futuro no será un iletrado, sino el ignorante en materia de fotografía”⁸⁸. Brecht retomó esta idea en 1930 en una frase famosa que expresaba la complejidad de toda legibilidad de las imágenes, aunque fuera documental: “una simple reproducción de la realidad afirma menos que nunca entonces algo sobre la realidad. Una fotografía de la fábrica Krupp o de la AEG casi nada prueba de estas instituciones”⁸⁹. Un año más tarde, Benjamin dialectizaba en su *Pequeña historia de la fotografía* las “conminaciones que encierra la autenticidad de la fotografía. No siempre se conseguirá elucidarlas con la práctica del reportaje, cuyos clichés visuales no tienen otro efecto que el de suscitar por asociación clichés lingüísticos en quien las mira”⁹⁰. Las imágenes no nos dicen nada, nos mienten o son oscuras como jeroglíficos mientras uno no se tome la molestia de leerlas, es decir de analizarlas, descomponerlas, remontarlas, interpretarlas, distanciarlas fuera de los “clichés lingüísticos” que suscitan en tanto “clichés visuales”.

⁸⁸ L. Moholy-Nagy, « La photographie dans la réclame » (1927), trad. C. Wermester, *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, París, Gallimard, 2007.

⁸⁹ B. Brecht, “El proceso de los Tres Centavos” (1930), trad. J. Fontcuberta, *El compromiso en literatura y arte*, op. cit.

⁹⁰ W. Benjamin, “Petite histoire de la photographie » (1931) trad. M. de Gandillac revisada por P. Rusch, *Œuvres*, II, op. cit.

Esta es la razón por la que Bertolt Brecht ha *recortado* su material visual, esta es la razón por la que ha *adjuntado* a las imágenes un comentario paradójico en tanto que poético —un epigrama de cuatro versos bajo cada placa—, y que deconstruye la evidencia visible o la estereotipia. Por lo tanto no se puede comprender la toma de posición política asumida por Brecht sobre la guerra⁹¹ sin analizar el montaje o la recomposición formal que efectúa a partir de su masa documental en una “incomparable iniciación a la visión compleja” de la historia, como dice Philippe Ivernel⁹². Así es como la *Kriegsfibel* se convierte también en ese “lenguaje en imágenes del acontecimiento” que procede por montaje y “re-toma de imágenes” que anticipa extrañamente, dicho esto para nuestra propia contemporaneidad, ciertas obras de montaje histórico tales como *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard⁹³ o también *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* de Harun Farocki. La manera de Brecht de decir en su abecedario ilustrado también interroga nuestra capacidad para saber ver hoy los documentos de nuestra oscura historia.

⁹¹ Cf. entre otras R. Solmi, “Introduzione”, *L'Abici della guerra. Immagini della seconda guerra mondiale*, Turín, Einaudi, 1975. D. Frey, *Brecht, un poète politique. Les images, symboles et métaphores dans l'œuvre de Bertolt Brecht*, Lausana, L'Âge d'Homme, 1987. S. Kebir y T. Hörnig (dir.), *Brecht und der Krieg. Widersprüche damals, Einsprüche heute*, Berlín, Theater der Zeit, 2005.

⁹² P. Ivernel, « Passage de frontières: circulation de l'image épique et dialectique chez Brecht et Benjamin », *Hors-cadre*, n° 6, 1987. Id. « L'œil de Brecht », art. cit. Cf. también R. Jost, « Journale », art. cit., y sobre todo D. Wöhrle, *Bertolt Brechts medienästhetische Versuche*, Colonia, Prometh Verlag, 1988.

⁹³ Cf. M. Poivert, « L'événement comme expérience », *L'événement. Les images comme acteurs de l'histoire*, París, Jeu de Paume-Hazan, 2007.

La disposición a las cosas: observar la extrañeza

Leyenda

SÓLO con abrir la *Kriegsfibel*, ojear sus placas negras agujereadas con terribles imágenes, de repente uno se queda estupefacto de que cada realidad documentada, en su misma crueldad y a menudo en su frialdad, esté acompañada de un pequeño poema lírico, cuatro versos cada vez venidos como de otro mundo u otro tiempo. Así, la placa donde se ve al militar americano ante “un japonés moribundo al que se vio obligado a matar”, como indica la leyenda original que Brecht quiso preservar en su recorte (il. 3), esta placa está subrayada o, mejor dicho, *la subleyenda un poema*, éste:

Se había enrojecido de sangre una playa
Que no pertenecía a ninguno de los dos.
Se vieron obligados, dicen, a matarse.
Lo creo, lo creo. Mas preguntad: ¿por quién?¹

¹ B. Brecht, *Diario de trabajo*, op. cit.

Con este poema se alza una voz en el desierto de la muerte que nos presenta la imagen. Con él se eleva, también, una potente duda sobre nuestra forma de mirar la imagen. Uno percibe que la placa misma, en su totalidad, se ha convertido en el escenario de un encuentro entre tres espacios o tres temporalidades heterogéneas: el primer espacio-tiempo es el del acontecimiento que, un día de 1943, puso a un japonés –aunque se observa que hay por lo menos dos cadáveres más en esa hermosa playa del Pacífico– a merced del soldado americano. El segundo es el de la revista para la que trabajaba el fotógrafo y en la que el tratamiento de la imagen va a la par de una actividad de propaganda (sensible en la indicación, no verificable, de que el americano sólo ha matado al japonés en legítima defensa: “El japonés se había escondido en una lancha de desembarco y disparó contra las tropas estadounidenses”). El tercer teatro de operaciones es el que Brecht organiza por su propia cuenta: es el espacio negro de la placa misma desde donde surge, en contrapunto a la imagen, como en los letreros de las antiguas películas mudas, el texto del poema.

Por lo tanto tiene lugar una dialéctica. Impide leer el poema de Brecht independientemente de la imagen que comenta, o a la que incluso parece “responder”². Recíprocamente, impide que al leer la leyenda “original”, podamos creer que estamos informados de una vez por todas sobre

lo que representa la fotografía. Introduce, de hecho, una duda saludable sobre el estatus de la imagen sin que su valor documental sea, sin embargo, cuestionado. En términos políticos, la actitud de Brecht está también vinculada a una posición dialéctica: era necesario y bueno que América se opusiera a la expansión del fascismo, era fatal que esta operación sirviese a sus propias estrategias de expansión en tanto potencia imperialista.

También es dialéctica la manera en que Brecht aborda, en el plano del *médium* (medio de comunicación), su historia contemporánea, su actualidad más ardiente: nada más “inmediato”, aparentemente, que este documento de la Guerra del Pacífico sacado de la prensa del día (el *Diario de trabajo*, en la misma época, reúne otras imágenes sobre las batallas del frente ruso o de África del norte, los bombardeos de Alemania o los últimos avatares del poder musoliniano³). Pero justamente Brecht dará forma a todo este material a través de una *mediación* muy compleja: recurso a la reminiscencia, montajes temporales, desvíos estilísticos. En primer lugar, las imágenes de la guerra solicitan en él la reminiscencia precisa de sus propias experiencias durante la Primera Guerra mundial. Brecht no sólo ha conocido las desgarradoras iconografías publicadas al respecto –como la obra de Ernst Friedrich *Krieg dem Kriege!* y su antítesis guerrera defendida por Ernst Jünger, *Das Antlitz des Weltkrieges*⁴–, sino que también expe-

² Por lo tanto tiene poco sentido leer esos poemas sin tener las imágenes ante los ojos, como en la edición de *id.*, “Manuel de guerre” (1940-1945), trad. J.-P. Barbe, *Poèmes*, VI, 1941-1947, París, L’Arche, 1967. La traducción de Philippe Ivernel, que tiene en cuenta el cara a cara entre el poema y la imagen, es mucho más precisa.

³ *Id.*, *Diario de trabajo*, *op. cit.*

⁴ E. Friedrich, *Krieg dem Kriege!*, Berlín, Freie Jugend verlag, 1924 (reed. Munich, Deutsche-Verlag-Anstalt, 2004, según la edición de 1930). E. Jünger, “Krieg und Lichtbild”, *Das Antlitz des Weltkrieges*, Berlín, Neufeld & Herius, 1930. Para una traducción de los prólogos de estas obras, cf. O. Lugon, *La*

rimentó directamente, como le confió a su amigo Tretiakov, cómo en la guerra “se remienda a los hombres a toda velocidad para enviarlos de vuelta al combate lo más rápido posible”:

Estudié medicina. Muy joven, me movilizaron y destinaron a un hospital. Vendaba heridas, aplicaba yodo, administraba lavativas y hacía transfusiones de sangre. Si el médico me hubiera ordenado: “Brecht, corta esta pierna”, le habría contestado: “A sus órdenes, vuestro honor”, y habría cortado la pierna. Si me hubiera dicho: “Brecht, trepana”, habría abierto el cráneo y llegado hasta el cerebro. He visto cómo se remendaba a los hombres a toda velocidad para enviarlos de vuelta al combate lo más rápido posible⁵.

Esta experiencia, seguida de profundas dudas, de rebeliones y tomas de posición políticas, acabó por suscitar en Brecht una reflexión de oscura ironía cuya fuerza profética nos hace hoy pensar:

Alemania es el país de los poetas y de los pensadores, *Denker und Dichter*, se suele decir. Desde hace tiempo habría que haber dicho que Alemania es el país de los pensadores y de los verdugos, *Denker und Hender*. [...] Propongo [por otra parte] sustituir en la fórmula la pala-

Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939), trad. F. Mathieu, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997. Sobre la iconografía fotográfica de la Gran Guerra, cf. la gran obra de G. Paul, *Bilder des Krieges, Krieg des Bilder. Die Visuallisierung des modernen Krieges*, Paderborn-Munich-Viena-Zurich, Ferdinand Schöning-Wilhem Fink Verlag, 2004.

⁵ Citado por S. Tretiakov, “Bert Brecht” (1936), trad. D. Zaslasky, *Dans le front gauche de l'art*, París, François Maspero, 1977.

bra *Denker* por *Denke*. Alemania es el país de los *Denke*. *Denke* es el nombre de un criminal que mataba a gente para utilizar sus cadáveres. Con la grasa de los muertos hacía jabón, con su carne conservas, con sus huesos botones y con su piel hacía monederos. Su oficio se había perfeccionado tanto que le sorprendió extraordinariamente que le arrestaran y condenaran a la pena capital. Primero, no entendía en absoluto por qué, en el frente, se podía sacrificar, de forma absurda y sin ninguna utilización posterior, miles de vidas humanas [...]. Y luego, ¿por qué esos señores del tribunal, procuradores y abogados, se indignaban? Sólo había trabajado con gente de segunda, despojos, escorias con dos piernas. Nunca había hecho una servilleta con la piel de un general, ni jabón con grasa de fabricante, ni botones con cráneos de periodistas. Supongo [por lo tanto] que los mejores hombres de Alemania, al juzgar a *Denke*, no advirtieron en su comportamiento los rasgos profundos del genio alemán⁶.

La ironía de Brecht está organizada al milímetro. Si rebaja el “genio alemán” de los poetas y los pensadores al ejercicio real de los verdugos y los criminales, deja al mismo tiempo suponer que una respuesta *política* a esta situación conseguiría devolver el sentido *poético* y *filosófico* de una cultura hecha de *Dichter* y de *Denker*. La mayor extrañeza –y la potencia– de su *ABC de la guerra* consiste en trazar un guión, rápido como el rayo, entre imágenes del crimen y textos de poesía, con esa forma que tienen las cosas visibles en la fotografía de “tomar la palabra” de repente en los epigramas. Desde el principio de su *Diario de trabajo*, en 1939, a Brecht se le planteaba la cuestión en

⁶ *Ibid.*

términos muy cercanos: ¿cómo vivir en un estado de terror y seguir “dando lujo a la parábola” poética? ¿Cómo justificar el pacto germano-soviético y por qué, en ese momento, volver a *Pandora* de Goethe? ¿Cómo no ser inmoral en su poesía “cuando la moral de una sociedad se vuelve [tan] asocial”⁷?

Epigrama

SI las imágenes de guerra de la *Kriegsfibel* solicitan en Brecht un retorno a los horrores documentados de la primera gran guerra técnica que obsesionó a su juventud, los poemas, pertenecen al terreno de una *anamnesia estilística* que, al tomar sus fuentes en la Antigüedad clásica, provocará en cada placa un sorprendente *conflicto temporal*. ¿Por qué eligió Brecht la forma del epigrama? Primero, porque sabía de los epigramas que eran inscripciones grabadas por los griegos antiguos en el mármol de sus sepulcros. Es por lo tanto un estilo funerario por excelencia donde, por otra parte, el muerto busca a menudo ofrecerse *ante los ojos* de aquel que se detiene ante su tumba⁸. Luego, porque el

⁷ B. Brecht, *Diario de trabajo*, op. cit.

⁸ U. Ecker, *Grabmal und Epigram. Studien zur frühgriechischen Sepulkraldichtung*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1990. Cf. también, B. Gentili, “Epigramma ed elegia”, *L'Épigramme grecque*, dir. O. Reverdin, Ginebra, Fondation Hardt, 1968. A. Le Bris, *La Mort et les conceptions de l'au-delà en Grèce ancienne à travers les épigrammes funéraires*, París, L'Harmattan, 2001.

epigrama sólo cobra su sentido en su *valor ético*: acabará designando toda poesía breve que oficie de “sentencia” moral⁹. Además, el epigrama se caracteriza por manejar juntos *simplicidad* y *variación*¹⁰, lo cual se corresponde bastante bien con los objetivos formales del libro de placas imaginado por Brecht. Finalmente, por una inversión del sentido de las que tienen el secreto las supervivencias, el género del epigrama ha sabido relacionarse con la risa y la forma satírica, emparentándose desde entonces con algo así como un *Witz* moral, incluso político¹¹.

La forma epigramática convenía tanto más al proyecto de Brecht que supone —ya en la Antigüedad, siguiendo el modelo de Marcial, pero más aún en la época del renacimiento y el barroco— una acuidad, una “fuerza de concentración” y un “carácter portátil [que lo] convertía en arma”¹², una verdadera *arma poética contra toda política de las armas*. Además, Scaliger ha definido el epigrama como una dialéctica breve que cabe en “un poema que contiene la simple indicación de una cosa, persona, acción, o que deduce una conclusión a partir de premisas, y esto a través del más, el menos, el igual, el diferente, el contrario”¹³. En

⁹ Cf. J. Labarbe, «Les aspects gnomiques de l'épigramme grecque», *L'Épigramme grecque*, op. cit.

¹⁰ Cf. W. Ludwig, “Die Kunst der Variation im hellenistischen Liebesepigramm”, *ibid.* L. Spina, *La forma breve del dolore. Ricerche sugli epigrammi funerari greci*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 2000.

¹¹ Cf. L. Robert, «Les épigrammes satiriques de Lucillius sur les athlètes: parodie et réalité», *L'Épigramme grecque*, op. cit. G. Luck, «Witz und Sentiment in griechischen Epigram», *ibid.*

¹² P. Laurens, “Épigramme”, *Dictionnaire universel des littératures*, dir. B. Didier, París, PUF, 1994.

¹³ Citado por *id.*, *L'Abeille dans l'ombre. Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, París, Les Belles Lettres, 1989.

la época de la Ilustración, este valor dialéctico del epigrama fue reelaborado por Lessing –haciendo de él un proceso poético de espera y esclarecimiento, de significado en suspenso y explicación adjunta–, y luego *articulado en la historia* misma por Herder¹⁴.

Al retomar esta gran tradición, poética y al reflexionar –como Benjamin o Kracauer– sobre las condiciones fotográficas de la visibilidad de la historia en el siglo xx, Bertolt Brecht acabó construyendo esas pequeñas maquinas dialécticas que son las placas de la *Kriegsfibel* formulando, para definirlas, un concepto poético nuevo al que llama, lógicamente, el *fotoepigrama*. Es lo que apunta, entre otras cosas, en su *Arbeitsjournal* el 20 de junio de 1944, cuando el libro de placas le parece compuesto en lo esencial:

estoy trabajando en una nueva serie de fotoepigramas (*Fotoepigramme*). una ojeada a los antiguos, que en parte datan de los primeros tiempos de la guerra, me ha demostrado que es muy poco lo que debo eliminar (en lo político nada de nada), a pesar del aspecto siempre cambiante de la guerra. eso es una prueba del valor que tiene este tipo de enfoque. Ya he llegado a más de 60 cuartetas, y [...] constituyen un informe literario de la época de exilio que no deja de ser satisfactorio.¹⁵

¹⁴ G.E. Lessing, "Zerstreute Ammerkungen über das Epigrama und finge der vornehmsten Epigrammatisten" (1771), *Werke*, V, ed. J. Schönert, Munich, Carl Hanser, 1973. J. G. Herder, "Ammerkungen über das griechische Epigramm" (1785), *Werke*, IV, ed. J. Brummack y M. Bollacher, Frankfurt del Meno, Deutscher Klassiker Verlag, 1994. Sobre el epigrama alemán en el siglo XIX, cf. U. Dickenberger, *Der Tod und die Dichter. Scherzgedichte in den Musenalmanachen um 1800*, Hildesheim-Zurich-Nueva York, Georg Olms, 1991.

¹⁵ B. Brecht, *Diario de trabajo*, *op. cit.*

Informe poético de una guerra "expuesta" por un hombre en el exilio, la *Kriegsfibel* se ofrece así como una travesía cronológica, deliberadamente *épica*, de todo ese periodo. Primero se ve la Guerra de España a través del detalle de una playa vasca y la Plaza de Catalunya en Barcelona ocupada por el general Yagüe¹⁶. Se ven columnas de blindados invadiendo Polonia, el incendio del cielo noruego, la entrada de las tropas alemanas en los Países-Bajos, en Bélgica y en Francia¹⁷. Se ve Roubaix destruida, París bajo la ocupación, un francés de la resistencia fusilado por los nazis¹⁸. Se ve cómo la guerra se extiende y luego se mundializa: Londres, Liverpool, Unión Soviética, Laponia, África del Norte, Libia, África negra, Singapur, Siam, Nueva Guinea y otras islas del Pacífico, Palestina, Sicilia, Italia, Normandia, el frente está de nuevo¹⁹... Se ve finalmente, en el momento de la Liberación, cómo los supervivientes encuentran sus casas devastadas o se alegran al encontrarse con otros supervivientes; cómo los prisioneros alemanes vagan, agotados, abatidos como fantasmas helados; cómo todo está destruido y cómo se vuelve a formar sin embargo la alegría del retorno de la vida²⁰.

Pero muchos otros paradigmas atraviesan esta crónica poético-documental. Brecht, primero, asume ostensiblemente el sentido primitivo y *funerario* del epigrama: en toda la *Kriegsfibel* hay muertos que nos hablan, tumbas que se dirigen a nosotros –aun que sólo sea por esta única indi-

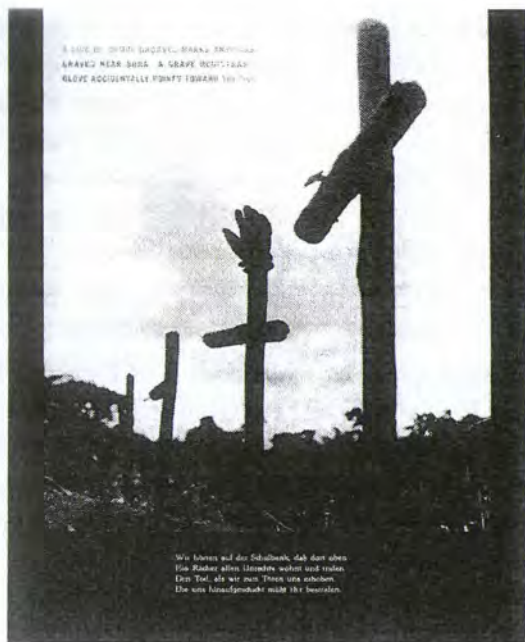
¹⁶ *Id.*, *ABC de la guerra*, *op. cit.* pl. 3-4.

¹⁷ *Ibid.* pl. 5-6 y 8.

¹⁸ *Ibid.* pl. 9 y 11-12.

¹⁹ *Ibid.* pl. 17, 19-20, 33-37, 39-40, 42-46, 48-49, 52-53 y 56-59.

²⁰ *Ibid.* pl. 60-62 y 64-67.



4. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, placa 45: “[Nueva-Guinea, 1943] Una fila de toscas cruces marca las tumbas americanas cerca de Buna. El guante de un oficial apunta hacia el cielo.”

cación en una tumba militar: “desconocido”—, cruces plantadas en el suelo, pero en las que un guante, abandonado ahí por inadvertencia, erige un dedo acusador hacia el cielo (il. 4)... E incluso, visión lírica como ninguna, la simple superficie agitada del mar, desde la que el epigrama hace surgir la voz de “ocho mil” soldados muertos, engullidos en los combates navales entre Alemania y Noruega²¹

²¹ *Ibid.* pl. 7, 10 y 44-45.



5. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, placa 7: “Dinamarca y Noruega fueron ocupadas el 9 de abril de 1940 por tropas alemanas.”

(il. 5). Simétricamente, el sentido **ético** del epigrama toma un valor acusador cuando se trata de designar, más allá de la imagen de los soldados —alemanes, rusos, americanos, japoneses²²—, a sus jefes de guerra y, aún más allá, a los todopoderosos, los políticos, los dictadores²³. No es una casualidad que dos fotografías de Adolf Hitler abran y cierran el libro de 1955, la segunda comentada con estos versos muy pocos triunfalistas:

²² *Ibid.* pl. 8, 53-55 y 68.

²³ *Ibid.* pl. 1, 4, 23-28, 30, 35, 38 y 69.

Eso casi hubiera dominado el mundo.
Los pueblos se adueñaron de él. Empero
Quisiera que no triunfaseis aún:
El retoño del que brotó sigue vivo.²⁴

Hay, en esta consciencia funeraria del mal político, un tercer aspecto que quizás parecerá extraño para el lector de Brecht: se trata de un aspecto *empático* al que la selección de los documentos contribuye en buena parte, pero no sólo. Es la forma misma del epigrama la que lo inscribe en efecto en su ficción primera, la de situarnos cara a cara con la historia atroz de una destrucción organizada. La *Kriegsfibel* nos expone por lo tanto todo lo que el hombre sabe hacerle al hombre en tiempos de guerra: vendar los ojos del prisionero antes de fusilarlo, encerrar al sospechoso detrás de las alambradas de un campo de concentración (Brecht elige aquí una imagen de su amigo Lion Feuchtwanger en el campo de Milles, cerca de Nîmes), fumar un cigarrillo ante el enemigo que se debe abatir, rematar a los moribundos²⁵... Brecht tuvo especial cuidado al elegir imágenes donde se ve a los combatientes en la desnudez de su vida, en su desamparo, en su fatiga: dormir en agujeros que ya se parecen a tumbas, confundirse con la tierra desde la que se dispara como se puede, estar herido, mutilado, ciego, desmoronarse de agotamiento o, incluso, de locura ante el desastre circundante²⁶.

La empatía brechtiana culmina en la visión de los civiles: los desarmados, aquellos sobre los que es tan fácil y tan abyec-

to ensañarse. Son, primero, los pobres: los obreros, a quienes explotan en las fábricas de armamento para que otros en el frente, sean diezmados mejor; los habitantes de las ciudades bombardeadas que deambulan azorados entre las ruinas humeantes o se esconden en los subsuelos del metro; los campesinos, a quienes los vencedores distribuyen algunas provisiones as a condición, claro está, de que colaboren²⁷. Son, luego, las mujeres que lo han perdido todo y que se lamentan desesperadamente sobre los cuerpos de sus prójimos, en Singapur, en Palestina o al Este, en las llanuras devastadas de Rusia²⁸. Son, finalmente, los niños —a quienes se dirige la *Kriegsfibel*—, niños aterrorizados de Londres y otros lugares, niños a los que se ve que han maltratado, hecho padecer hambre, herido, enfermado por la guerra²⁹.

Polaridad

DE un autor tan dialéctico como puede ser Bertolt Brecht, se debe esperar un manejo más contrastado aún, si no conflictual, de todo este material histórico. Hay lamento en la *Kriegsfibel*, pero también una frialdad demostrativa e, incluso, una ironía, un humor rechinante. Este último aspecto, apuntémoslo, es el que será objeto de las censuras o autocensuras más características en la edición de 1955, en la

²⁴ *Ibid.* pl. 69.

²⁵ *Ibid.* pl. 12-13, 40 y 47.

²⁶ *Ibid.* pl. 43, 51-53, 56, 58, 61 y 64.

²⁷ *Ibid.* pl. 2, 9, 19, 22 y 49-50.

²⁸ *Ibid.* pl. 39, 48 y 59.

²⁹ *Ibid.* pl. 20, 46, 51 y 62-63.

que no se ve a Hitler comer su cocido y sonreír amablemente a una anciana, o a unas vedettes americanas dejarse cubrir el cuerpo, bastante obscenamente, con decoraciones militares y sellos a la venta para el esfuerzo de guerra³⁰. Por debajo de este aspecto claramente satírico –inherente, él también, a la tradición epigramática–, Brecht no cesó, en la *Kriegsfibel*, de hacer visibles ciertas polaridades, ciertos conflictos estructurales con los que la lección política se infiere de una organización *espacial* del montaje mismo.

Las polarizaciones más evidentes son las del arriba y el abajo, lo construido y lo destruido. Por ejemplo, las placas 23 a 32 desarrollan toda una secuencia sobre la especialidad del poder, que se aprehende sucesivamente en las imágenes de Hitler dando un discurso en una fábrica de armamento, de Goebbels y de Göring confrontando sus estaturas de malos –tan lamentables como temibles– jefecillos; se ve, luego, a los tres dignatarios nazis reunidos en la opera, levantando la cabeza como si les dominara, como dice el epigrama, el “encanto del fuego” wagneriano; después, la Cancillería del Reich y su arquitectura neoclásica, una serie de generales y mariscales de la Wehrmacht, un documento sobre una iglesia alemana en tiempos de guerra y una fábrica polaca requisada por los nazis³¹. He aquí el poder fascista mostrado en sus espacios de funcionamiento político, cultural, militar e industrial. Pero la placa que cierra esta serie muestra una vista aérea de los bombardeos y la que la abre una mujer, vista desde arriba, errando por los escombros de su casa destruida³². Un forma de expo-

³⁰ *Ibid.* pl. A1. A11-A12 y A16.

³¹ *Ibid.* pl. 23-32

³² *Ibid.* pl. 22 y 33

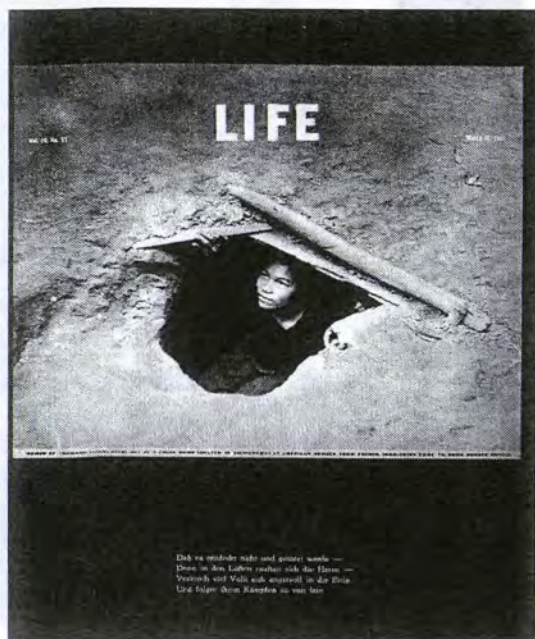


6. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, placa 21.

ner cómo ciertos espacios construyen ciertos poderes destinados a destruir otros espacios.

La guerra aérea –quizás por su intenso desarrollo técnico entre 1939 y 1945, en todo caso por su lado implacable en cuanto a las poblaciones civiles– ocupa en la *Kriegsfibel* un lugar característico. Nos muestra, vistas en picado, las ciudades siendo destruidas, las explosiones, los cráteres y las nubes de humo (il. 6); luego, descubrimos refugios anti-aéreos, los agujeros, los subsuelos donde cada uno intenta, mal que bien, protegerse³³ (il. 7):

³³ *Ibid.* pl. 9, 16-17, 19-22, 33, 42 y 65



7. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, placa 42: "Mujer de Tailandia (Siam) atisbando desde un refugio improvisado en Sichienmai bombarderos americanos que vienen de la Indochina francesa a bombardear poblados fronterizos."

Eran tiempos de ABAJO y ARRIBA
 Cuando también conquistaron el aire, y por eso
 Mucha gente se metió bajo el suelo
 Mientras otros se elevaban, y no obstante pereció.³⁴

A veces se ven a los soldados escondidos, sepultados, casi triturados: por ejemplo cuando están aglutinados bajo un tren, durmiendo en agujeros afortunados o ya muertos,

³⁴ *Ibid.* pl. 19.



8. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, placa 18: ¡Han sido alcanzados! El observador, que acababa de desencadenar el dispositivo de lanzamiento se regocija de la precisión de las bombas."

como ese soldado de infantería de Rommel, en Libia, del que ya no se ve más que las dos piernas saliendo de su trinchera en una inversión siniestra —o burlesca— de cualquier lógica espacial³⁵. Simétricamente, Brecht dispone en su atlas una serie de fotografías donde se ven las cabinas de los bombarderos, el equipamiento surrealista de los pilotos de gran altitud o los mágicos haces de la DCA³⁶ (il. 8)... Finalmente, nos muestra la interfaz de todo ese gran pro-

³⁵ *Ibid.* pl. pl. 8, 36 y 52.

³⁶ *Ibid.* pl. 15, 18, A6-A8 y A15.



9. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, placa 2.

ceso de destrucción, a saber la producción industrial del mismísimo armamento³⁷: se ve, por ejemplo, a obreros afanándose alrededor de inmensas chapas, mientras el epigrama dialectiza en unas cuantas palabras al obús y al blindaje, **la función de muerte** y la protección de la vida (il. 9):

“¿Qué hacéis, hermanos?” – “Un vagón.”
 “¿Y qué de esas planchas al lado?”
 “Proyectiles que atraviesan paredes de hierro.”
 “¿Y por qué eso, hermanos?” – “Para vivir.”

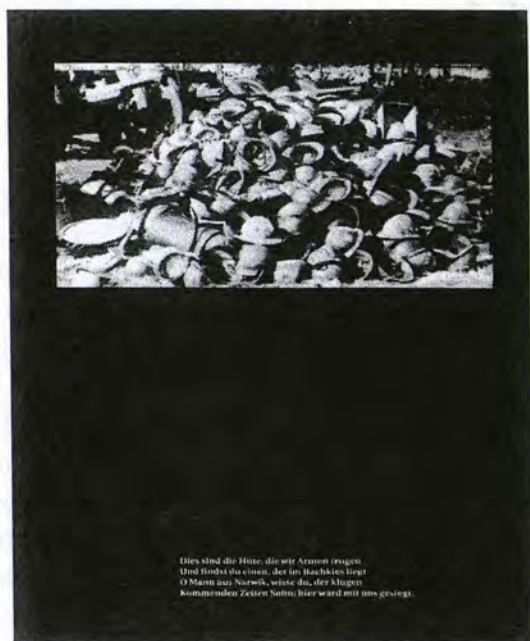
³⁷ *Ibid.* pl. 2 y 32.

Vivir para matar y matar para vivir: la *Kriegsfibel* es el poema en imágenes de ese círculo infernal. No es extraño que la dimensión *espacial* esté acompañada de una dimensión *cosal* que condena a cualquier retrato, cualquier paisaje y cualquier escena de género en tiempos de guerra, al estatus de naturaleza muerta e, incluso, **de naturaleza muerta funeraria.** Estas últimas imágenes también fueron objeto de una censura en la edición de 1955. Pero Brecht quería mostrar que todos esos obuses y todos esos blindajes fabricados por obreros –o incluso prisioneros esclavos– la mayoría de las veces acabaron haciendo añicos a esos otros proletarios de la guerra que son los simples soldados, de manera que no queda de todo ello más que un montón de cascos en el suelo³⁸ (il. 10). Las chapas de acero convertidas en armas o blindajes no son ya más que detritus informes, cosas inútiles y, ahora, privadas de sentido. Por eso este *ABC de la guerra* concluye, de manera lógica, con un catálogo de lo absurdo del que una placa –censurada en 1955– rinde toda la medida al asumir su función de **documento del sinsentido**: el encuentro, sobre una mesa cualquiera, de un paraguas y dos muletas, una rueda gastada y una prótesis de pierna, un molinillo de café y algunas granadas³⁹ (absurdo suplementario en tiempo de guerra: son frutas y no armas) (il. 11).

No es que se trate de “documentos” en el sentido en que Georges Bataille y Michel Leiris pudieron entender la palabra en 1929-1930. **Brecht, en todo caso, no es un iconógrafo “surrealista”. Es la guerra** misma quien, según muestra él, **desplaza y sobrepasa los límites de lo que nues-**

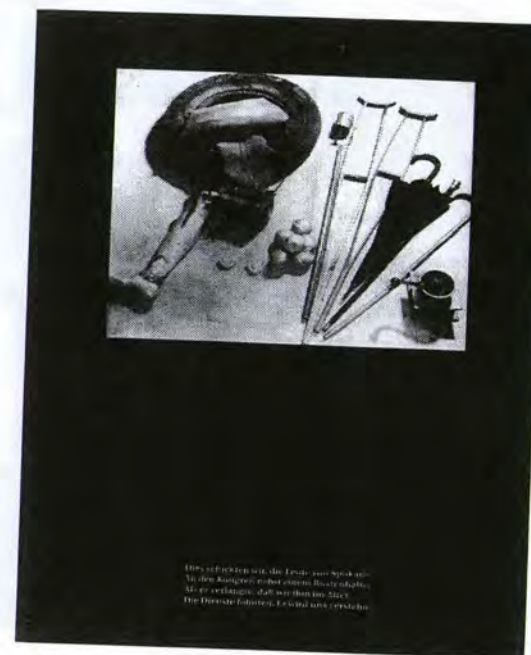
³⁸ *Ibid.* pl. 57 y A2-A3.

³⁹ *Ibid.* pl. A13.



10. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, placa A2.

tra realidad significa habitualmente. Su enfoque de los objetos técnicos no tiene, por otra parte, nada que ver con una especie de “nueva objetividad” entendida en el sentido de una admiración ante la belleza del mundo, aunque fuera un mundo en guerra. De lo que aquí se trata es, hasta en los montajes de imágenes más esperados (Hitler en compañía de Goebbels y de Göring) junto con los inesperados “documentos del sinsentido” (un paraguas en compañía de una prótesis y una rueda gastada), de ofrecer un enfoque *épico y lírico* de la guerra que se está librando en todo el mundo. Si Brecht se acerca tanto a los objetos más triviales o los más técnicos —la cabina de avión, la chapa de



11. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, placa A13.

blindaje, el casco del soldado de infantería, la prótesis de pierna (ils. 8-11)—, es otra vez con la idea de retomar un sentido *antiguo* del epigrama mismo:

en los epigramas griegos, cualquier objeto práctico fabricado por el hombre puede ser tema de poesía, incluso las armas. los cazadores y los guerreros consagran su arco a la divinidad, no importa que la flecha se clave en el pecho de un hombre o un ave. en nuestros tiempos, las inhibiciones morales contribuyen en gran medida a ahogar esta poesía de los objetos. la belleza de un avión tiene algo de obsceno.⁴⁰

⁴⁰ Id. *Diario de trabajo*, op. cit.

Épica

LA asunción por Bertolt Brecht de la *forma épica* —y epigramática— no tiene sentido, según él, más que para actuar como “principio heurístico” y “modo de observación” histórica⁴³. **Heurística del montaje**, observación por el montaje: si el *Diario de trabajo* pone juntos un epigrama antiguo y una fotografía de granadas de mano, si el *ABC de la guerra* yuxtapone retratos de dignatarios nazis e imágenes de desechos medio destruidos, es que la forma épica, en el sentido de Brecht, no se contenta con seguir los acontecimientos de la guerra tomados en la cronología de su desarrollo. Atañe menos a los episodios de la historia —materia de la forma dramática— **que a la “red de relaciones [...] que se esconde tras los acontecimientos [ya que] ocurra lo que ocurra, siempre hay otra realidad detrás de la que se describe”**⁴⁴.

Pero lo que hay “detrás” de un acontecimiento factual no es sin embargo un “fondo insondable”, una “raíz”, una “fuente” oscura de la que la historia sacaría toda su apariencia. Lo que hay “detrás” es una “red de relaciones”, a saber una extensión virtual que pide al observador, simplemente —pero no hay nada simple en esta tarea— multiplicar heurísticamente sus puntos de vista. Es por lo tanto un vasto territorio móvil, un laberinto a cielo abierto de *desvíos y umbrales*. Brecht lo expresa, por su parte, en términos

⁴³ Id., “La dramaturgie non aristotélicienne” (1932-1951), trad. dirigida por J.-M. Valentin, *Théâtre épique, théâtre dialectique. Écrits sur le théâtre*, París, L'Arche, 1999.

⁴⁴ *Ibid.*

de curvas y saltos: allí donde en la forma dramática “los acontecimientos se suceden linealmente”, la forma épica expone las transformaciones “en curvas”; allí donde la narración dramática procede por continuidades (“*natura non facit saltus*”), **el montaje épico revela las discontinuidades que oepnan dentro de todo acontecimiento histórico** (“*facit saltus*”⁴⁵).

Walter Benjamin esclareció, mejor que nadie, lo que Brecht apuntaba con esta forma épica y su técnica de montajes líricos. Pero le hicieron falta dos redacciones sucesivas del mismo texto titulado *¿Qué es el teatro épico?*, en 1931 y en 1939 —además de un pequeño texto intermedio titulado *Estudios sobre la teoría del teatro épico*— para lograr este esclarecimiento, por lo rica que le parecía la materia teórica del proyecto brechtiano⁴⁶. **Lo que es seguro es que este proyecto consistía en tomar posición tanto en el plano de las formas como en el de los contenidos**. La forma épica según Brecht —en la que aquí me propongo verter la forma fotoepigramática inherente al *ABC de la guerra*— toma posición en la historia de las formas porque articula explícitamente una tradición antigua con las más recientes técnicas del montaje cinematográfico, radiofónico y teatral⁴⁷. Se trata, primero, de “tratar los elementos de lo real en el sentido de un arreglo experimental [por el cual] **el teatro épico no reproduce estados de cosas [sino que] los descu-**

⁴⁵ Id., “¿Teatro de entretenimiento o teatro didáctico?” (1927-1937), trad. G. Dieterich, *Escritos sobre teatro*, Barcelona, Alba Editorial, 2004.

⁴⁶ W. Benjamin, “Qu'est-ce que le théâtre épique ? (1^{ère} version)” (1931), *Essais sur Brecht*, trad. P. Ivernel, París, La Fabrique, 2003. Id., “Études sur la théorie du théâtre épique” (1931), *ibid.* Id., “Qu'est-ce que le théâtre épique ? (2^{ème} version)” (1939), *ibid.*

⁴⁷ Id., “Qu'est-ce que le théâtre épique ? (1^{ère} version)”, *art. cit.*

bre. Su descubrimiento se hace por interrupción de los desarrollos⁴⁸ (*Unterbrechung von Abläufen*)."

Esta interrupción misma consiste, con toda lógica, en crear discontinuidades, en "desatar las articulaciones hasta el límite de lo posible"⁴⁹, en hacer que las situaciones "se critiquen dialécticamente" las unas a las otras⁵⁰, es decir que se entrechoquen mutuamente: "Su función principal consiste [...] en interrumpir la acción –lejos de ilustrarla o de hacerla avanzar. [...] Son el retraso debido a la interrupción (*Unterbrechung*) y el recorte en episodios debido al encuadre (*Umrahmung*) los que hacen [la eficacia] del teatro épico"⁵¹. Recorte, encuadre, interrupción, suspense: todas estas palabras pertenecen a un vocabulario del montaje, lo cual permite a Benjamin concluir:

"El teatro épico, comparable en esto a las imágenes de la banda cinematográfica, avanza a golpes. Su forma innata es la del choque (*seine Grundform ist die des Chocks*), por el que situaciones particulares de la obra, bien separadas las unas de las otras, van a chocar las unas con las otras. [...] Así se crean intervalos (*Intervalle*) que más bien obstaculizan la ilusión del público [y] están reservados a su toma de posición crítica⁵² (*seiner kritischer Stellungnahme*)."

He aquí en qué equivale *tomar posición*, en la heurística brechtiana de la exposición histórica, a *tomar consciencia*. He aquí por qué todo esto *no existe más* que *para tomar*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Id.* «Qu'est-ce que le théâtre épique? (2^{ème} version)», *art. cit.*

⁵⁰ *Id.* «Qu'est-ce que le théâtre épique? (1^{ère} version)», *art. cit.*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Id.*, «Qu'est-ce que le théâtre épique? (2^{ème} version)», *art. cit.*

forma en el ritmo mismo del montaje de las palabras, los gestos, los episodios, las imágenes: "En el teatro épico, la educación del actor consiste en un modo de juego que le asigna al conocimiento; y su conocimiento, a su vez, determina todo su juego, no sólo a través del contenido, sino también a través de los tempos, las pausas y las acentuaciones"⁵³. Lo que cuenta Brecht en *Un hombre es un hombre*, por ejemplo –donde se trata de la guerra, otra vez–, no es otra cosa que el "desmontaje-remontaje" (*Demontierung-Ummontierung*) que afecta al personaje de Galy Gay y a la escritura dramática de su metamorfosis en soldado del imperio⁵⁴.

Si el poeta épico inventa *fábulas* que interrumpen y "remontan" por su propia cuenta el curso de la historia, es porque sirven para crear un *montaje de historicidad inmanente* cuyos elementos, sacados de lo real, inducen por su puesta formal un efecto de conocimiento nuevo que no se halla ni en la intemporal ficción, ni en la factualidad cronológica de los hechos de la realidad. La pura ficción –por ejemplo, la de *Metamorfosis* de Ovidio– desconoce toda historicidad, se arriesga a cada instante a caer en el mito. Pero la pura narración documental –por ejemplo, la de un reportaje de *Life*– desconoce así mismo su historicidad inmanente puesto que la hace recaer enteramente sobre las cosas en detrimento de las relaciones, sobre los hechos en detrimento de las estructuras. Ahora bien, no hay, en sentido estricto, ni metamorfosis completas, ni hechos absolutos. Por lo tanto hay que darse "condiciones de experi-

⁵³ *Id.*, «Qu'est-ce que le théâtre épique? (1^{ère} version)», *art. cit.*

⁵⁴ *Id.*, "Bert Brecht" (1930), *ibid.* Cf. B. Brecht, *Un hombre es un hombre* (1926), trad. M. Sáenz, Madrid, Alianza, 2000.

mentación" para mostrar el carácter no ideal de la historia, es decir la *impureza* innata —la incompletud, el "carácter contradictorio", conflictual, lacunario— de toda metamorfosis histórica⁵⁵.

En el teatro, y en otros sitios, "la unidad del personaje nace de la manera en que sus diferentes rasgos entran en contradicción", por consiguiente cada uno de sus gestos manifestará el conflicto, el montaje, la complejidad de las relaciones⁵⁶. De la misma forma debemos, sin duda, mirar los gestos humanos de la guerra documentados en la *Kriegsfibel*: la obra del poeta épico habrá alcanzado su objetivo —en la relación entre el recorte del documento fotográfico y el sentido de la cuarteta que le responde— si accedemos a las complejidades en juego, incluso a las contradicciones del simple gesto que hace el soldado americano justo después de haber abatido a su enemigo japonés (il. 3), o bien de las miradas simétricas del artillero del bombardero y la mujer tailandesa escrutando el cielo desde su refugio de fortuna (ils. 7-8).

Distanciamiento

ESTE montaje de la complejidad se llama en Brecht, lo sabemos, el "distanciamiento" (*Verfremdung*). Concepto famoso, concepto crucial: Bernard Dort ha definido su virtud respecto a toda noción usual de historia y toda noción

⁵⁵ B. Brecht, *Breviario de estética teatral* (1948), trad. R. Sciarretta, Buenos Aires, La rosa blindada, 1963.

⁵⁶ *Ibid.*

tradicional del personaje; Ernst Bloch ha subrayado su valor de "cuadro"; Reinhold Grimm y luego Louis Althusser han precisado su valor filosófico, sacado de Hegel y Marx; Bernard Pautrat ha mostrado su vocación de construir algo como "la inquietante extrañeza de lo político" en el teatro; Jacques Rancière ha visto en ello la asunción teórica de lo "no-idéntico a sí" y del "no-reconocimiento"; Youssef Ishaghpour ha señalado sus implicaciones cinematográficas; Jan Knopf ha ampliado el campo de su construcción teórica, de Francis Bacon a Karl Korsch; Philippe Ivernelha analizado sus paradojas constitutivas —esclarecer por la distancia mientras se oscurece la forma, desmultiplicar el sentido mientras se singulariza cada cosa—; Fredric Jameson ha localizado en él la emergencia de un modo de relato en "tercera persona" y Joachim Fiebach ha reconocido en él un muy contemporáneo "potencial de deconstrucción" estética⁵⁷.

Distanciamiento: sería la toma de posición por excelencia. Pero hay que entender que no hay nada sencillo en un

⁵⁷ Cf. B. Dort, *Lecture de Brecht, op. cit. Id.* « La «distanciation», pour quoi faire ? » (1968), *Théâtre réel, op. cit.* R. Grimm, «Verfremdung. Beiträge zu Wesen und Ursprung eines Begriffs», *Revue de littérature comparée*, XXXV, 1961. E. Bloch, «Entfremdung, Verfremdung», *Verfremdung, I*, Francfort del Meno, Surkamp, 1962. L. Althusser, «Sur Brecht et Marx» (1968), *Écrits philosophiques et politiques, II*, ed. F. Matheron, París, Stock-IMEC, 1997. B. Pautrat, «Politique en scène: Brecht», *Mimesis des articulations*, París, Aubier-Flammarion, 1975. J. Rancière, «Le gai savoir de Bertolt Brecht» (1979), *Politique de la littérature*, París, Galilée, 2007. Y. Ishaghpour, «D'une nouvelle esthétique théâtrale et de ses implications au cinéma», *Obliques*, n° 20-21, 1979. J. Knopf, «Verfremdung», *Brechts Theorie des Theaters*, dir. W. Hecht, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1986. P. Ivernel, «Passages de frontières», *art. cit.* F. Jameson, *Brecht and Method, op. cit.* J. Fiebach, «Bilder der Grossen Kapitulation. Brechts Dekonstruktionspotential», *Theater der Zeit. The Brecht Yearbook*, XXIII, 1998.

gesto como éste. Distanciar no es contentarse con poner lejos: se pierde de vista a fuerza de alejar, cuando distanciar supone, al contrario, aguzar la mirada. En la visión aurática de las cosas –por ejemplo cuando una lanza es contemplada por el poeta antiguo como un don de los dioses–, hay una lejanía que aparece, por muy cerca que esté la aparición; en la visión épica según Brecht –por ejemplo cuando se nos muestra un cuadro de mando o tres granadas de mano en el *Diario de trabajo* (ils. 12-13)–, hay una distancia que pide ser entendida en el objeto, por muy cerca que estén su aparición o su encuadre fotográfico. A menudo lo lejano supone un *mismo* inalcanzable; la distancia no se impone más que para darnos acceso a diferencias.

Brecht escribió profusamente sobre el “efecto de distanciamiento” (*Verfremdungseffekt*) en tanto marca revolucionaria del teatro que quería practicar⁵⁸. Se trataba ante todo de construir los medios estéticos de una *crítica de la ilusión*, es decir de abrir en el campo dramaturgico el mismo género de crisis de la representación que ya estaba obrando en la pintura con Picasso, el cine con Eisenstein, o la literatura con James Joyce. Criticar la ilusión, poner en crisis la representación, esto empieza remarcando la modestia del gesto mismo que consiste en mostrar: *distanciar, es mostrar*, afirma primero Bertolt Brecht. Es sólo hacer que aparezca la imagen informando al espectador de que lo que ve no es más que un aspecto lacunario y no la cosa entera, la cosa misma que la imagen representa. Así, el actor nunca debe “tomar-

⁵⁸ Cf. Brecht, *Écrits sur le théâtre*, ed. dirigida por J-M. Valentin, París, Gallimard, 2000. He preferido aquí recurrir a los volúmenes publicados por separado –y anteriormente– por las ediciones de L’Arche.

se por”, identificarse completamente con el personaje de la fábula que interpreta: no debe mentir sobre su posición de intérprete, ni sobre el hecho de que no es realmente Julio Cesar, sino un hombre del siglo XX de profesión actor y que está interpretando sobre un escenario berlinés en la época de la Guerra Fría, por ejemplo: “Nunca ni por un instante se transforme el actor enteramente en su personaje. [...] el actor debe lograr hacer artístico el mismo acto de mostrar”⁵⁹.

“¡Mostrad que mostráis! Que las múltiples actitudes
Que mostráis mostrando cómo los hombres se comportan

No os hagan olvidar la actitud del demostrador.

[...] Es que nunca

(La imitación irreflexiva será

Una imitación verdadera”⁶⁰.

Mostrar que se muestra no es mentir sobre el estatus epistémico de la representación: es hacer de la imagen una cuestión de conocimiento y no de ilusión. Por otra parte, escribe Brecht, “sin conocer, nada se puede mostrar; ¿cómo se hace para saber qué es lo que vale la pena conocer?”⁶¹. Desbaratando la ilusión, la presentación asumida destruye la unidad de la imagen con la magia de la aparición: ya no es solamente Julio Cesar al que veo sobre el escenario, sino el compuesto anacrónico de un alemán del siglo XX hablando de su deseo de conquistar la Galia. En resumen,

⁵⁹ Id. *Breviario de estética teatral*, op. cit.

⁶⁰ Id. “De l’imitation” y “Montrez que vous montrez”, Trad. J. Tailleur, *Poèmes*, IV, op. cit.

⁶¹ Id. *Breviario de estética teatral*, op. cit.

la toma de posición que consiste en mostrar, en distanciar, en conocer, se presenta siempre bajo un doble aspecto. “El hecho de que el actor actúe en el escenario con un doble aspecto [...] significa que el proceso real, profano, no queda más oculto⁶².” Tal es el sentido de una crítica de la identificación, si por esta palabra entendemos un proceso que apunta, por una parte, a “unificar” aquello con lo que uno se identifica y por otra a “unirse” a ello sin tener la perspectiva necesaria para su observación, ya que, para Brecht, todo arte es un arte de la observación⁶³.

Así pues, distanciar sería mostrar mostrando que se muestra y disociando así —para demostrar mejor su naturaleza compleja y dialéctica— lo que se muestra. En este sentido, por lo tanto, distanciar es mostrar, es decir adjuntar, visual y temporalmente, diferencias. En el distanciamiento, es la simplicidad y la unidad de las cosas la que se vuelve lejana, mientras que su complejidad y su naturaleza disociada pasan al primer plano. Eso que Brecht llama un arte de la historización: un arte que rompe la continuidad de las narraciones, extrae de ellas diferencias y, al componer esas diferencias juntas, restituye el valor esencialmente “crítico” de toda historicidad. Distanciar es saber manipular el material visual y narrativo como un montaje de citas que hacen referencia a la historia real —en primer lugar la historia contemporánea en la que se inscribe el dramaturgo mismo—, como se puede ver en esa “mesa de montaje” en acta que fue el *Diario de trabajo* para Brecht. En el teatro también, “el

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Id.* “Notes sur le comédien” (1927-1930), *L'Art du comédien*, op. cit. *Id.* «Critique de l'identification» (1935), *ibid.* *Id.* «Observaciones sobre las artes plásticas», art. cit. (“Observación del arte y arte de la observación”).

punto de vista que [el actor] adopta es un punto de vista de crítica social. [...] El objeto del efecto distanciador es el gesto social que subyace a todos los sucesos [que resulta de un] importante aspecto técnico: la historización⁶⁴.

Extrañeza

EXTRAÑEZA del distanciamiento: por un lado, muestra para suscitar una demostración; por otro lado, muestra para producir un desmontaje. Brecht, primero, no pretende distanciar todas las cosas más que para demostrar las relaciones históricas y políticas donde toman posición en un momento dado. En este sentido, el distanciamiento es una operación de conocimiento que propone, por los medios del arte, una posibilidad de mirada crítica sobre la historia: “La finalidad del efecto distanciador consistía en procurar al espectador una actitud analítica y crítica frente al proceso representado. Los medios eran artísticos”⁶⁵. Ahora bien, este conocimiento adviene en una percepción de las diferencias que hace posible el montaje. No se deduce, sino que surge más bien en “la sorpresa que sentimos frente al comportamiento de nuestros semejantes y que, a menudo, se adueña también de nosotros frente a nuestro propio comportamiento”⁶⁶.

⁶⁴ *Id.* “Breve descripción de una nueva técnica del arte interpretativo que produce un efecto de distanciaci3n”, *Escritos sobre teatro*, op. cit.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Id.* “Sur la distanciation” (1936), *ibid.*

Este elemento de sorpresa es fundamental. Da a la otra esta del distanciamiento, allí donde conocimiento rima con inevidencia y con extrañeza: "Distanciar un proceso o carácter es, primero, simplemente quitarle a ese proceso a ese carácter todo lo que tiene de evidente, de conocido, de patente, y hacer nacer respecto a ello asombro y curiosidad⁶⁷". ¿Por qué este asombro, por qué esta *imprevisibilidad* del efecto crítico? Porque el distanciamiento crea intervalos allí donde sólo se veía unidad, porque el montaje crea adjunciones nuevas entre órdenes de realidad pensando los espontáneamente como muy diferentes. Porque todo esto acaba por *desarticular nuestra percepción* habitual de las relaciones entre las cosas o las situaciones: "Hemos buscado una forma de representación que volviera insólito lo que es banal, asombroso aquello a lo que estamos acostumbrados. Lo que en todas partes nos encontramos debía parecer singular, y muchas cosas aparentemente naturales debían reconocerse como productos del artificio"⁶⁸. Una manera de abrir cualquier regla preestablecida al poder crítico de la excepción:

Los actores: [...]

Observen bien el comportamiento de esa gente:

Encuéntrenlo sorprendente, aunque no sea singular

Inexplicable, aunque sea ordinario

Incomprensible, aunque sea la regla.

Incluso el acto más pequeño, simple en apariencia

¡Obsérvenlo con desconfianza! Sobre todo lo acostumbrado

⁶⁷ Id. "La dramaturgie non aristotélicienne", *art. cit.*

⁶⁸ Id. "Sur la distanciation" (1936), *ibid.*

¡Examinen la necesidad!

Se lo rogamos encarecidamente:

¡Qué no les parezca natural lo que se produce sin cesar!

Que en esta época de confusión sangrienta

De desorden instituido, de arbitrario planificado

De humanidad deshumanizada,

Nada se pretenda natural, a fin de que nada

Se diga inmutable.⁶⁹

Distanciar es demostrar mostrando las relaciones de cosas nostradas juntas y añadidas según sus diferencias. Por lo tanto no hay distanciamiento sin trabajo de montaje, que es dialéctica del desmontaje y del remontaje, de la descomposición y de la recomposición de toda cosa. Pero, de resultas, este conocimiento por el montaje también será *conocimiento por la extrañeza*. Brecht lo asume al mismo tiempo que exige alto y claro que el ejercicio de la razón crítica no esté ofuscado sino, al contrario, incitado, relanzado por ese *'extrañamiento'* de las cosas: "En todo lo que sigue, nunca se debe entender "extraño" (*fremd*) en el sentido de "raro" (*seltsam*). Presentar los procesos sobre el escenario como fenómenos curiosos, verdaderamente incomprensibles, no ofrece el menor interés; se trata al contrario de hacer que se entiendan. [...] el arte no ha de representar las cosas ni como evidentes (hallando aprobación sentimental), ni como incomprensibles, sino como comprensibles, pero todavía no comprendidas"⁷⁰. Todo esto para desembocar en un cua-

⁶⁹ Id. "L'exception et la règle" (1929-1930), trad. B. Sobel y J. Dufour, *Théâtre complet, III*, París, L'Arche, 1974.

⁷⁰ Id. "Sur la distanciation" (1936), *art. cit.* Id. «Sobre arte viejo y arte nuevo», *art. cit.*

dro dialéctico que intenta articular no-saber y comprensión, particularidad y generalidad, contradicción y desarrollo histórico, discontinuidad del salto y “unidad de términos contradictorios”:

1. *Distanciamiento como una manera de comprender* (comprender-no comprender-comprender), negación de la negación.
2. *Acumulación de las incógnitas hasta que se produce su aclaración* (salto de cantidad en cualidad).
3. *Lo particular en lo general* (la singularidad, la excepción del acontecimiento, que es al mismo tiempo típico).
4. *Momento del desarrollo* (el paso de las emociones a otras emociones contradictorias, crítica e identificación unidas).
5. *Contradicción* (¡Esta persona en estas circunstancias! ¡Estas consecuencias de esa acción!).
6. *Comprender lo uno a través de lo otro* (la escena, al principio independiente por su sentido, se descubre ser partícipe de otro sentido adicional por su conexión con otras escenas).
7. *El salto* (*saltus naturae*, desarrollo épico con saltos).
8. *Unidad de las contradicciones* (se busca la contradicción en lo homogéneo [...]).
9. *Practicabilidad del saber* (unidad de teoría y praxis).⁷¹

Georg Simmel, antes de Brecht, produjo un famoso análisis de la extrañeza o “extrañeidad” (*Fremdsein*) como “síntesis de lo cercano y lo lejano”, “forma especial de la acción recíproca” entre los sujetos de una sociedad⁷². Ahora

⁷¹ Id. “Dialéctica y distanciación” *Escritos sobre teatro*, op. cit.

⁷² G. Simmel, *Sociologie. Étude sur les formes de la socialisation* (1908), trad. L. Deroche-Gurcel y S. Muller, París, PUF, 1999. Cf. A. Loycke (dir.), *Der gast, der bleibt. Dimensionen von Georg Simmels Analyse des Fremdseins*, Francfort-Nueva

bien, el extranjero es siempre extraño (en alemán es la misma palabra). Si el *extranjero* constituye un paradigma político fundamental –hasta el punto de que casi se podría juzgar una sociedad por la suerte que les reserva a sus extranjeros–, lo extraño sería su corolario estético fundamental, el que aparece en los relatos de Franz Kafka o en el efecto de “inquietante extrañeza” analizado por Freud en la misma época⁷³. Es sorprendente que los grandes textos de Brecht sobre el distanciamiento daten de los años de exilio, como si su posición estética acerca de la extrañeza fuera a la par de su situación política de exiliado, de extranjero⁷⁴. El *Diario de trabajo*, por otra parte, está saturado de anotaciones sobre la *extrañeza de ser el extranjero*, por ejemplo cuando es acogido en Estados Unidos en un bienestar que sin embargo le subleva, a la vez *very important person and enemy alien*, que se beneficia del *easy going* americano pero padece la censura de sus textos, ya pagado por Hollywood y convocado ante los tribunales por sus ideas políticas⁷⁵.

El extranjero y la extrañeza tienen por efecto arrojar una duda sobre toda realidad familiar. Se trata, a partir de este cuestionamiento, de recomponer la imaginación de otras relaciones posibles en la inmanencia misma de esta realidad. Distanciar es también esto: hacer que cualquier cosa aparezca como extraña, como extranjera, y luego sacar de ello un campo de posibilidades inauditas. Se puede fácilmente comprender que, para Bertolt Brecht, el *Verfremdung* haya podi-

York-París, Campus Verlag-Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, 1992.

⁷³ S. Freud, “L’inquiétante étrangeté” (1919), trad. B. Féron, *L’inquiétante étrangeté et autres essais*, París, Gallimard, 1985.

⁷⁴ Id. “Sur la distanciation” (1936), art. cit.

⁷⁵ Id. *Diario de trabajo*, op. cit.

do caracterizar, poco o mucho, todo lo que el arte moderno ha producido de interesante, ya sea popular (Chaplin) o arduo (Joyce), ya esté formalmente elaborado (Cézanne) o presentado bajo forma documental, ya sea geométrico (el suprematismo ruso) o erótico (el surrealismo francés):

Efectos de distanciamiento en Chaplin.

Comer una bota (siguiendo las buenas costumbres, quitando los clavos como huesos de pollo, con el meñique levantado).

Procedimientos técnicos del cine:

Chaplin se le aparece a su amigo hambriento bajo la forma de un pollo.

Chaplin aplastando a su rival mientras intenta amansarlo.

[*El efecto de distanciación en otras artes.*]

Joyce utiliza el efecto de distanciamiento en Ulises. Distancia tanto su manera de presentar las cosas (sobre todo por el hecho de que las cambia frecuente y rápidamente) como los procesos mismos.

La introducción de documentos cinematográficos en las obras de teatro provoca igualmente el efecto de distanciamiento. Al verse confrontados a procesos de alcance más general presentados sobre la pantalla, los procesos que se desarrollan sobre el escenario están distanciados.

La pintura distancia (Cézanne) cuando exagera la forma hueca de un recipiente.

El dadaísmo y el surrealismo han usado efectos de distanciamiento del tipo más extremo.⁷⁶

No debe extrañar que la teorización brechtiana del *Verfremdung* esté acompañada de tales referencias "formalistas"

⁷⁶ Id. "Sur la distanciation" (1936), *art. cit.*

(como hubiera dicho, a manera de reproche, Georg Lukacs). El distanciamiento se encuentra, en efecto, en el principio mismo del formalismo revolucionario por excelencia, el formalismo ruso⁷⁷. Sin duda Victor Sklovski es quien lo ha expresado más claramente en su teoría del arte como procedimiento de "singularización" (*ostranienie*), formulada ya en 1917. En tanto materialista, esta teoría atacaba a toda la literatura simbolista rusa y le oponía una *disposición a las cosas* más concreta, más cercana a la sensación que a la significación: "Para sentir los objetos, para sentir que la piedra es piedra, existe lo que llamamos el arte. El objetivo del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento⁷⁸." Se trataba, al mismo tiempo, de atacar cualquier tradición que hiciera del arte una imagen eterna del mundo, un manera de asumir una *posición histórica* ante las cosas: "El arte es un medio de sentir el devenir del objeto, lo que ya ha *devenido* no importa al arte"⁷⁹.

Una manera, así mismo, de romper con la inmovilidad y la atopia de las imágenes: allí donde, para el artista simbolista, las imágenes "se transmiten sin ser cambiadas, [allí donde] son de ningún sitio [o bien] son de Dios", el poeta moderno quiere inventar "nuevos procedimientos para disponer y elaborar el material verbal, y [su trabajo] consiste mucho más en la disposición de las imágenes que en su creación"⁸⁰. Ahora bien, esta nueva disposición es acto de

⁷⁷ Cf. A. A. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Viena, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1978.

⁷⁸ V. Chklovski, "L'art comme procédé" (1917), trad. T. Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, París, Le Seuil, 1965.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.* Subraya el autor.

montaje: *redistribución de las cosas* que nos las hace ver “como por primera vez” pero, de resultas, tiene por efecto volverlas *insólitas* para nosotros. La *singularización* según Sklovski nombra pues el acceso a una nueva forma de observación de las cosas, a una acuidad mayor ante lo real, pero su efecto será de “oscurecimiento”, de extrañeza. Ya que, en la cosa “singularizada” por el arte, hay “no-coincidencia en el parecido”, conocimiento nuevo que viene a enturbiar todo reconocimiento⁸¹.

Para quien aún le extraña la analogía que este *parecido inquieto* mantiene con el *Unheimliche* freudiano, baste recordar cómo Maurice Blanchot situaba el “efecto de extrañeza” brechtiano, este procedimiento de “desorientación” generalizada:

La imagen donde se realiza el efecto de extrañeza es, dice Brecht, la que, mientras nos permite reconocer el objeto, lo hace parecer extraño y extranjero [...], capaz en todo de designar otra cosa y, bajo lo familiar, lo insólito y, en lo que es, lo que no podría ser. Poder que aparta las cosas para que nos sean sensibles y siempre desconocidas a partir y por medio de esa separación que se vuelve espacio mismo.

Ahora bien, es precisamente esa separación, esa distancia lo que Brecht busca producir y preservar por el efecto de extrañeza. [...] La imagen, capaz del efecto de extrañeza, realiza por lo tanto una suerte de experiencia, mostrándonos que las cosas quizás no sean lo que son, que depende de nosotros verlas de otra forma y, por esa abertura, hacerlas imaginariamente otras, y luego realmente otras.⁸²

⁸¹ *Ibid.* Sobre el enfoque formalista del realismo, cf. R. Jakobson, “Du réalisme artistique” (1921), *ibid.* B. Tomachevski, “Thématique” (1925), *ibid.*

⁸² M. Blanchot, “L’effet d’étrangeté” (1957-1960, *L’entretien infini*, Paris Gallimard, 1969.

III

La disposición de las cosas: desmontar el orden

División

COMO la poesía —o como poesía—, el montaje nos muestra que “las cosas quizás no sean lo que son [y] que depende de nosotros verlas de otra manera”, según la nueva disposición que nos habrá propuesto la imagen crítica obtenida en ese montaje. Maurice Blanchot, en un ensayo sobre Bertolt Brecht, entendió que ante todo —son sus primeras líneas— había que plantear la cuestión de la relación fundamental que mantienen poesía y dispersión:

La poesía: dispersión que, como tal, encuentra su forma. Aquí, se emprende una lucha suprema contra la esencia de la división y sin embargo a partir de ella; el lenguaje responde a un llamamiento que cuestiona su coherencia heredada; está como arrancado a sí mismo; todo se rompe, quiebra, sin relación; ya no se pasa de una frase a otra. Pero, una vez destruidos los vínculos interiores y exteriores, se elevan, como de nuevo, en cada palabra todas las palabras, y no las palabras, sino su presencia que las borra, su ausencia que las llama —y no las palabras, sino el espacio que apareciendo, desapareciendo, desig-

nan como el espacio móvil de su aparición y de su desaparición.¹

En efecto, primero todo parece roto, quebrado, sin relación. Al recorrer el *Arbeitsjournal* no dejamos de saltar brutalmente de una cosa a otra: el 4 de diciembre de 1941, por ejemplo, Brecht cuenta que le ofrece a Fritz Lang un "dios de la suerte" de Extremo Oriente; pero lo que pega en la página siguiente de su diario es una figura mexicana de la muerte². El 25 de febrero de 1942 sólo ilustra la colecta de donaciones de guerra, en EE.UU., para acentuar el efecto de dispersión votiva: un montón de cebollas con una rata muerta en una caja de cartón, viejos zapatos con una prótesis de pierna³ (il. 14). El 19 de agosto de 1942, Brecht pega en su cuaderno una imagen de campesinos ucranianos obligados a ser esclavos por el ocupante nazi; pero al lado escribe: "alrededor de la 1, como en la oficina los sándwiches que me he llevado y un trago de vino blanco californiano. hace calor, pero tenemos ventiladores." Justo antes –dos días antes– escribió esto: "la casa es muy linda. en este jardín puedo volver a leer a lucrecio."⁴ El 29 de abril de 1944 habla de Shakespeare frente a un documento que muestra el arresto de resistentes yugoslavos por soldados alemanes⁵.

Contrastes, rupturas, dispersiones. Pero todo se quiebra para que justamente pueda aparecer el espacio entre las cosas, su fondo común, la relación inadvertida que las

¹ *Ibid.*

² B. Brecht, *Diario de trabajo*, op. cit.

³ *Ibid.*

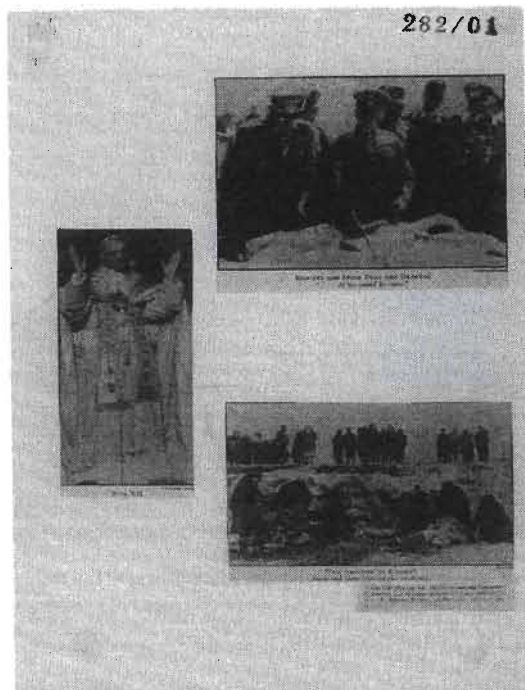
⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*



14. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 25 de febrero de 1942: "Las donaciones contenidas en estos paquetes eran verduras (como se ve arriba) y animales (una rata muerta en una caja). Artículos diversos: viejos zapatos, camisas, corsés, calzones largos, guantes, sombrero, bolso y peluca." Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (cota 279/13-14).

adjunta a pesar de todo, aunque sea esa relación de distancia, de inversión, de crueldad, de sinsentido. Sin duda, en el *Arbeitsjournal*, hay algo de esa "iconología de los intervalos" que Warburg anheló durante mucho tiempo. Por ejemplo, cuando, con fecha del 15 de junio de 1944, Brecht monta lado a lado tres imágenes donde primero se ve al papa Pío XII haciendo el gesto de la bendición, luego al mariscal Rommel estudiando un mapa con su estado



15. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 15 de junio de 1944: "Pío XII. Rommel y el estado mayor organizando la defensa. Osario nazi en Rusia: la nieve y el tiempo han borrado las pruebas. Delante de Piatigorsk, donde los alemanes que batían en retirada masacraron a 200 prisioneros de guerra y civiles rusos." Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (cota 282/01).

mayor, y finalmente un osario nazi en Rusia⁶ (il. 15). El efecto de *dispersión* debe pensarse, en ese montaje, bajo la perspectiva de una coincidencia cruel, incluso una *concomitancia*. Esos tres acontecimientos separados en el espacio

son, en efecto, exactamente contemporáneos. Proviene pues de una misma historia. Su montaje nos muestra cómo un jefe religioso no bendice el mundo más que para lavarse las manos de la injusticia que pasa bajo silencio; cómo, a las manos levantadas del Papa, hace eco la varita que Rommel dirige autoritariamente sobre el mapa, designando el lugar donde quiere atacar; y cómo, a esos dos gestos del poder (religioso, militar), responden los gestos de sufrimiento y de lamento de aquellas que ya no tienen nada, esas mujeres rusas que desentierran y abrazan trágicamente a sus muertos. Entonces ya no se puede decir que esas imágenes no tienen *nada que ver*. Lo que hay que observar, al contrario, es cómo, en el seno de esta dispersión, los gestos humanos *se miran*, se confrontan o se contestan mutuamente, ya sea encima de un altar, de un mapa del estado mayor o de un osario a campo abierto.

Se ha reducido tan a menudo la poética brechtiana a una pura y simple pedagogía –sin caer en el hecho de que una pedagogía, igual que la poesía misma, no podría ser “pura” ni “simple”– que se ha entendido mal el papel decisivo que en ella desempeñaba el montaje como procedimiento heurístico del texto lírico y de la fábula teatral. El montaje, en Brecht, se presenta como un gesto dramático fundamental porque no se reduce al simple estatus de efecto de composición: es fundamental ya que eleva un conocimiento específico de la historia de sus propios “teatros” de operaciones, el *Kriegsschauplatz* de agosto de 1940, por ejemplo⁷. Los comentaristas de Brecht, ciertamente, han intentado comprender cómo una “sucesión de contra-

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

dicciones" apropiadas para "confundir las pistas", podía dar lugar a una "creación dialéctica" maduramente elaborada*. O cómo los "desórdenes del mundo" —objeto central del arte, según Brecht— podían dar lugar a algo como un "caos compuesto"

Pero el valor operatorio del montaje brechtiano sigue siendo difícil de acotar. Roland Barthes, por ejemplo, empezó por abordar el teatro de Brecht bajo la perspectiva de un arte que estuviera "a la altura de su historia", efectuando una "síntesis fundamental entre el rigor del designio político (en el sentido más elevado del término) y la libertad total de la dramaturgia"

Luego, él mismo explicó un enfoque —somero, es cierto— del montaje para presentar *Madre Coraje*: comentaba una serie de siete fotografías realizadas con teleobjetivo por Pic en 1957, afirmando que "lo que la fotografía revela, es precisamente [...] el detalle. Ahora bien, el detalle es el lugar mismo del significado, y es porque el teatro de Brecht es un teatro del significado por lo que el detalle es tan importante en él". En esa época, por lo tanto, Barthes admiraba en cada detalle de Brecht las rupturas de continuidad y esa manera de hacer que cada imagen destrozara el "empaste del cuadro", que cada cuadro destrozara la linealidad de la fábula

Unos doce años más tarde, Roland Barthes ve las cosas de forma muy diferente: sobre Eisenstein, afirma su rechazo al montaje en tanto construcción del "sentido obvio", retórica del énfasis, rechazo de la polisemia y toma de posición unilateral en la narración de la Revolución Rusa; el "sentido obtuso", al contrario, sólo le parece estar en lo *unicum*, incluso lo *punctum*, de un único fotograma aislado en su montaje¹³. En 1973, Barthes acabó por situar al mismo nivel estético a Diderot, Brecht y Eisenstein: los tres, según él, obran por el "poder de la representación" contra todo lo que se podría esperar de una auténtica "música del texto"¹⁴. A partir de ese momento, la *ruptura*, esencial para el montaje, se entenderá como *recorte* autoritario, y su valor de fragmento reducido a la "unidad del sujeto que recorta". En todo caso, según Barthes, se habrá producido un *cuadro* que funciona como un "recorte puro, de bordes netos, irreversible, incorruptible, que rechaza hacia la nada todo lo que lo rodea, innominado, y [que] promueve hasta la esencia, la luz, la vista todo lo que abarca en su campo"

La unidad dramática en Diderot, la escena épica en Brecht y el montaje fílmico en Eisenstein tendrían entonces en común ese valor "significativo y propedéutico" del cuadro clásico, con el "sentido ideal" que ello supone —"el Bien, el Progreso, la Causa, el advenimiento de la buena Historia"— y la composición "fetichizada" que de ello re-

¹³ *Id.*, "Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein" (1970), *Oeuvres complètes, III. 1968-1971*, ed. É. Marty, Paris, Le Seuil, 2002.

¹⁴ *Id.* "Diderot, Brecht, Eisenstein" (1973) *Oeuvres complètes, IV. 1972-1976*, ed. É. Marty, Paris, Le Seuil, 2002.

¹⁵ *Ibid.*

* B. Dort, *Lecture de Brecht*, op. cit.

⁹ Cf. J. Fuegi, *Bertolt Brecht: Chaos, According to Plan*, Cambridge-Londres, Cambridge University Press, 1987. F. Jameson, *Brecht and Method*, op. cit.

¹⁰ R. Barthes. "Théâtre capital" (1954), *Oeuvres complètes, I. 1942-1961*, ed. É. Marty, Paris, Le Seuil, 2002. Cf. también, *id.*, "Le comédien sans paradoxe" (1954) *ibid.* *Id.*, "Pourquoi Brecht?" (1955), *ibid.* *Id.* "Brecht" (1955), *ibid.*

¹¹ *Id.* "Sept photos modèles de *Mère Courage*" (1959), *ibid.*

¹² *Id.*, "Préface à *Mère Courage et ses enfants* de Bertolt Brecht (avec des photographies de Pic)" (1960), *ibid.*

sulta¹⁶. Reinaría en todas partes la obsesión por “el instante perfecto, [...] totalmente concreto y totalmente abstracto, lo que Lessing llamará (en *Laocoön*) el *instante apremiante*. El teatro de Brecht, el cine de Eisenstein son sucesiones de instantes apremiantes [...] en los que se puede leer toda una situación social”¹⁷. La consecuencia será filosófica –ya que Eisenstein y Brecht no forman más que un avatar de la representación como “sentido ideal” producido por un sujeto trascendente– y, más aún, política: “Todo arte militante no puede ser en adelante más que representativo, legal [...] es decir: significativo, legible”, en resumen, inepto a toda polisemia, casi indigno de la palabra “arte” y, en todo caso, retrógrado, profundamente anti-moderno¹⁸.

Contra este análisis, Youssef Ishaghpour ha visto en el distanciamiento brechtiano un procedimiento fundamental para *dividir* el sujeto y *romper* la unidad de la representación: “Allí donde se quiere fabricar teatralmente la identidad, Brecht va a utilizar el teatro para dividir. [...] Contra la estetización de la política y la identificación teatral fascista, Brecht politiza el arte por medio del distanciamiento”¹⁹. Así hace del *Verfremdung* un paradigma general de la modernidad del que el cine debe tomar acta en cada una de sus elecciones de montaje. Allí donde Barthes rechazaba a Brecht con Eisenstein hacia el lado –malo– de la representación, Ishaghpour quiere

marcar una línea de partición entre montaje brechtiano (épico, fundado en la ruptura narrativa y el distanciamiento) y el montaje eisensteiniano (patético, fundado según él en la continuidad narrativa y la empatía de las “atracciones”²⁰).

Pero las respectivas obras de Brecht y Eisenstein son demasiado complejas y profusas para que se pueda poner toda la “ruptura” en el bando de uno y toda la “continuidad” en el del otro, todo el distanciamiento en el bando de uno y toda la empatía en el del otro. Hay montajes patéticos en Brecht como hay efectos de distanciamiento en Eisenstein. No se debe olvidar, por otra parte, la complicidad estética mostrada por los dos artistas: una fotografía de Olga Tretiakova los muestra en 1932 casi abrazados, acariciándose mutuamente la mejilla, entre ternura sobreactuada y risotada de la pose²¹.

Esta complicidad estética estaba anclada, más profundamente, a un vínculo de método: los años veinte, en efecto –ya fuera en Rusia o en Alemania– desarrollaron una noción del montaje transversal en todas las artes de la representación. Así Serge Tretiakov pudo hablar de un “teatro de las atracciones” en el momento mismo en que Eisenstein se interesaba por el “montaje de las atracciones” cinematográfico²². En su ensayo sobre Brecht, por otra parte, Tretiakov insistió particularmente sobre el paradigma del montaje, ya se tratara de describir el taller del dramaturgo como “diagrama viviente de su biografía literaria”

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Y. Ishaghpour, *D'une image à l'autre. La représentation dans le cinéma d'aujourd'hui*, París, Denoël-Gonthier, 1982.

²⁰ *Ibid.*

²¹ E. Wizisla, (dir.), *Bertolt Brecht, 1898-1998*, *op. cit.*

²² S. Tretiakov, “Le théâtre des attractions” (1924), trad. B. Grinbaum, *Dans le front gauche de l'art*, *op. cit.*

y de su método de trabajo²³, o de evocar sus abundantes ideas de puesta en escena:

Durante una estancia en Moscú en 1932, Brecht me contó su proyecto: quería construir en Berlín un teatro panóptico en el que no se interpretarían más que los procesos más interesantes de la historia de la humanidad. [...] Por ejemplo el proceso de Sócrates, el proceso de una bruja, el proceso de la *Nouvelle Gazette rhénane* de Karl Marx, el proceso de Georg Grosz acusado de sacrilegio por su caricatura *El Cristo de la máscara anti-gas*. Brecht ya está lejos. Da libre curso a su imaginación. "Imaginemos que el proceso de Sócrates esté terminado. Montamos el rápido proceso de una bruja en el que se reúne un jurado, caballeros tiesos en su armadura y que condenan a la bruja a la hoguera. Luego empieza el proceso de Grosz, pero se nos olvida quitar a los caballeros del escenario. Cuando el procurador indignado arremete contra el pintor que ha ofendido a nuestro Dios lleno de misericordia, se oye un chasquido enorme, como si una veintena de enormes samovares se pusieran a aplaudir. Son los caballeros, emocionados, aplaudiendo con sus manos de hierro al defensor del pobre dios abandonado. Mostraremos simultáneamente, prosigue Brecht, el proceso de expulsión del parado en Alemania y vuestro proceso soviético en el que una obrera conserva su vivienda a pesar de las pretensiones de los propietarios."²⁴

Montaje

¡(NO hay duda de que el montaje constituye un elemento fundamental de la poética brechtiana²⁵. Ya se trate de *exponer* un argumento teórico en el *Diario de trabajo* o de *dramatizar* un argumento histórico en las obras de teatro como *La vida de Galileo*, en todos los casos se impone la cuestión del montaje. No se muestra, no se expone más que *disponiendo*: no las cosas mismas —ya que disponer las cosas es hacer con ellas un cuadro o un simple catálogo—, sino sus diferencias, sus choques mutuos, sus confrontaciones, sus conflictos. La poética brechtiana casi podría resumirse en un arte de *disponer las diferencias*. Ahora bien, tal disposición, en tanto que piensa la co-presencia o la coexistencia bajo la perspectiva dinámica del conflicto, pasa fatalmente por un trabajo destinado, si se me permite, a *dysponer las cosas*, a *desorganizar su orden de aparición*. Una manera de mostrar toda disposición como un choque de heterogeneidades. Esto es el montaje: no se muestra más que desmembrando, no se dispone más que *dysponiendo* primero. No se muestra más que mostrando las aberturas que agitan a cada sujeto frente a todos los demás.

Y es un poco como si, históricamente hablando, las trincheras abiertas en la Europa de la Gran Guerra hubieran suscitado, tanto en el terreno estético como en el de las

²³ Cf., entre otros, P. Szondi, *Théorie du drame moderne, 1880-1950* (1956), trad. P. Pavis, J. y M. Bollack, Lausana, L'Âge d'Homme, 1983. Lefebvre. «Brecht et le cinéma», *La nouvelle critique*, n° 46. R. Mueller, *Bertolt Brecht and the Theory of Media*, Lincoln-Londres, University of Nebraska Press, 1989.

²⁵ Id. "Bert Brecht, *art. cit.*

²⁴ *Ibid.*

ciencias humanas –recordemos a Georg Simmel, Sigmund Freud, Aby Warburg, Marc Bloch–, la decisión de mostrar por montaje, es decir por dislocaciones y recomposiciones de todo. El montaje sería un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la guerra, que toma acta del “desorden del mundo”. Firmaría nuestra percepción del tiempo desde los primeros conflictos del siglo xx: se habría convertido en el *método moderno* por excelencia²⁶. Y se presenta como tal en la época, precisamente, en que Bertolt Brecht, entre otros escritores, otros artistas y otros pensadores, toma posición en el debate estético y político del periodo entre-guerras.

Ernst Bloch fue uno de los testigos –y uno de los partidarios– privilegiados de este debate. En *Herencia de esta época*, publicado en 1935, quiso refutar los ataques conducidos por Georg Lukacs contra el arte expresionista y la literatura moderna en general²⁷. El arte moderno *descompone el orden de las cosas*: desde este punto de vista, hay que situar en la misma esfera estética obras tan distintas como las de James Joyce y Franz Kafka, Marcel Proust y Julien Green, André Breton y Alfred Döblin²⁸. Ahora bien, Bertolt Brecht forma evidentemente parte de este paisaje, con su obra literaria que “prueba en el laboratorio del

escenario gracias a la objetividad y al montaje²⁹”. Se comprende, leyendo *Herencia de esta época*, que Brecht habría practicado el montaje en el campo dramático al mismo nivel que Igor Stravinski en el campo musical³⁰ y que Walter Benjamin en el campo filosófico.

En su notable reseña de *Calle de sentido único*, en 1928, Ernst Bloch hace primero del pensamiento benjaminiano un caso “típico del pensamiento surrealista”, con su desmultiplicación de los puntos de vista y su incansable solicitud de “formas nuevas o de formas que sólo se conocían en rincones despreciados” de la cultura burguesa³¹. El montaje hace surgir y adjunta esas formas heterogéneas ignorando todo orden de grandeza, toda jerarquía, es decir proyectándolas en el mismo plano de proximidad, como en la parte delantera del escenario. Es lo que Bloch llama la “forma de la revista”:

La impresión mediata producida por la revista se debe a la fuerza y a la vivacidad visuales de las escenas sin vínculos entre ellas que se engendran la una a la otra metamorfoseándose y que llegan al sueño. Esta forma desempeñó un papel auxiliar en un arte muy diferente, desde Piscator a la *Opera de cuatro cuartos*. Ni siquiera faltaban aspectos nuevos de lo “imprevisto”, acciones improvisadas. Estas acciones se volvieron filosóficas en Benjamin, en tanto forma de la interrupción, en tanto forma de la improvisación, en bruscas miradas transversales que cazan detalles y fragmentos que por otra parte no buscan un “sistema”. [...] La “revista” [...] se presenta como una improvisación

²⁶ Cf., entre otros, P. A. Sitney, *Modernist Montage. The obscurity of Vision in Cinema and Literature*, Nueva York, Columbia University Press, 1990. M. Teitelbaum (dir.), *Montage and Modern Life, 1919-1942*, Boston-Cambridge-Londres, The Institute of Contemporary Art-The MIT Press, 1992. H. Bergius, *Montage und Metamechanik*, op. cit. H. Möbius, *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2000.

²⁷ E. Bloch, *Herencia de esta época*, op. cit.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

pensada, un escombros de la coherencia agrietada, una sucesión de sueños, de aforismos, de consignas entre las que, en el mejor de los casos, una afinidad electiva espera instaurarse transversalmente. Si por lo tanto la “revista”, por el método que permite, es un viaje a través de la época que se vacía, el ensayo de Benjamin presenta unas fotos de ese viaje, o enseguida mejor: un fotomontaje.³²

Calle de sentido único, en opinión de Ernst Bloch, radicaliza y vuelve filosófico un tipo de montaje que Piscator y Brecht habían utilizado en su teatro como una “forma auxiliar” de la narración épica. No sólo las elecciones tipográficas de *Calle de sentido único*, gracias al editor Ernst Rowolt, ofrecían explícitamente un ejemplo de fotomontaje —que fue realizado por Sacha Stone—, sino también su composición literaria misma, con sus breves capítulos de títulos tan sorprendentes como un catálogo de lo improbable, podía parecerse a algo como un fotomontaje. Bloch ve que ese *juego subversivo* de aspecto dadaísta, surrealista o “anarquista”, como dice, no se da sin un verdadero *trabajo arqueológico* destinado a levantar ese “inconsciente de la vista” del que Benjamin ha hablado tan profundamente. En resumen, la apariencia del montaje de heterogeneidades no existe sin una interpretación de las relaciones subyacentes: los erráticos problemas de superficie no existen sin un cuestionamiento sobre las profundidades —en el sentido freudiano del término—, aunque, filosóficamente hablando, la “sustancia” ha cedido definitivamente el paso al movimiento, al “trabajo”, a la colocación. Ahora bien, es gracias al montaje como este método consigue realizar una

³² *Ibid.*

doble apuesta y, por lo tanto, a plantearse como “marginal de manera esencial”:

Un pensador descubre detalles de la manera más precisa, les da un sello muy claro, sin decir sin embargo en dónde tiene curso legal esta moneda. Imprime valores que no tienen curso visible ni en la burguesía, ni en otra parte. Sólo es visible el significado anarquista de esos encuentros, de esas emociones: se colecta, se hurga en las ruinas, se salva, pero sin ajuste sustancial. La mirada que disgrega, que hace caer en ruinas, congela al mismo tiempo el río múltiple, lo fija (guardando su dirección), incluso inmoviliza al estilo eleático la imaginación y sus lazos tan diversos. [...] En la filosofía de Benjamin, cada intención “muere por la verdad”, y la verdad se divide en “ideas” inmóviles rodeadas de su halo: las “imágenes”. Sin embargo, las imágenes auténticas, las notaciones aceradas y las profundidades precisas de esta obra, su manera de ser marginal de forma esencial y los descubrimientos de sus perforaciones transversales no habitan conchas de caracol o cavernas misteriosas detrás de una vitrina. Se encuentran al contrario en el proceso público, en tanto figuras dialécticas de la experimentación del proceso. La filosofía surrealista es ejemplar en tanto pulido y montaje de fragmentos, pero esos fragmentos se mantienen tal y como son, en una gran multiplicidad y sin vínculos entre ellos. Esta filosofía es [por lo tanto] fundamental en tanto montaje...³³

Esta manera de pensar no ha dejado ciertamente de influir en la estética de Brecht. Si Ernst Bloch tiene razón

³³ *Ibid.* Señalaremos que Bloch opone vigorosamente este tipo de montaje a las “ontologías de la plenitud y de la precariedad” ilustradas por las obras de Scheler y de Heidegger (*ibid.*)

al decir que el montaje no es todavía más que un procedimiento “auxiliar” en una obra teatral como la *Opera de cuatro cuartos*, a partir de 1928 –y no por casualidad– Brecht reconoce en el montaje, e incluso en el fotomontaje, un resorte fundamental de la literatura moderna, empezando por el *Ulises* de Joyce, del que reconoce que “ha cambiado la situación de la novela y [es una] compilación de distintos métodos de observación” dispuestos de forma heterogénea o desmultiplicante³⁴. Las malas novelas incluso se podrían reconocer, afirma Brecht en esa época, en que “no contienen nada fotografiable³⁵”. Al contrario, los artistas deben trabajar, en adelante, en “saber lo que es un documento” multiplicando los procedimientos de confrontación, de comparación, de montaje documental³⁶.

Retrospectivamente, Brecht verá en los años veinte ese momento crucial en que una “dramaturgia no aristotélica” podía al fin volverse pensable y realizable: “Los géneros se confundían. El cine hacía irrupción en el teatro, y el reportaje en la novela. Ya no se le atribuía al espectador ese lugar confortable en medio de los acontecimientos, y se le privaba de ese personaje individual con el que podía identificarse³⁷”. Y es que el trabajo del arte, en adelante, consistía en interrogar *singularidades* más bien que individualidades (la figura clásica del héroe, por ejemplo), y luego en situar esas singularidades

en conflicto con muchas otras, en resumen, en crear por montaje todo un mundo de *heterogeneidades* adjuntadas pero confrontadas, co-presentes pero diferentes. Es exactamente lo que, desde 1928, Laszlo Moholy-Nagy había llamado un “desorden organizado³⁸” o lo que, en su artículo sobre el fotomontaje de 1931, Raoul Hausmann articuló sobre el término, fundamental, de “dialéctica de las formas” (*Formdialektik*):

Si la primera forma de fotomontaje consistía en una explosión de puntos de vista y en una interpenetración vertiginosa de varios niveles de imágenes, que sobrepasaba en complejidad a la pintura futurista, mientras tanto ha pasado por una evolución que podríamos llamar constructiva. En todas partes se ha impuesto la idea de que el elemento óptico representa un medio de expresión con aspectos extremadamente variados; en el caso particular del fotomontaje, permite, por sus oposiciones de estructuras y de dimensiones –entre lo rasposo y lo liso, entre la vista aérea y el primer plano, entre la perspectiva y la superficie plana, por ejemplo– la mayor variedad técnica, es decir la elaboración más avanzada de la dialéctica de las formas.³⁹

³⁴ B. Brecht, “Sobre arte viejo y arte nuevo”, *art. cit.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Id.* “Observaciones sobre las artes plásticas”, *art. cit.*

³⁷ *Id.* “Sobre el realismo” (1937-1941), trad. J. Fontcuberta. *El compromiso en literatura y arte*, *op. cit.*

³⁸ L. Moholy-Nagy, “Photoplastique (Photomontage)” (1928), trad. F. Mathieu, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, dir. O. Lugon, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1997.

³⁹ R. Hausmann, “Photomontage” (1931), trad. F. Mathieu, *ibid.* Cf. también O. Lugon, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, París, Macula, 2001.

Dialéctica

DISPONER las cosas sería por lo tanto una manera de comprenderlas *dialécticamente*. Pero surge la cuestión de saber lo que hay que entender aquí por “dialéctica”. El antiguo verbo griego *dialegestai* significa controvertir, introducir una diferencia (*dia*) en el discurso (*logos*). En tanto confrontación entre opiniones divergentes con el fin de lograr un acuerdo sobre un sentido mutuamente admitido como verdadero, la dialéctica es por lo tanto una manera de pensar ligada a las primeras manifestaciones del pensamiento racional en la Grecia antigua. Sabemos que con Platón la dialéctica pudo adquirir el estatus fundamental de método de la verdad que lo relacionaba, incluso lo identificaba, con la teoría (*teoria*) y con la ciencia misma (*episteme*). Cuando Bertolt Brecht, en su *Diario de trabajo*, evoca sus propios textos literarios como “de la teoría en forma dialogada”⁴⁰, se sitúa explícitamente en la tradición de esta forma primera de la dialéctica filosófica. La dialéctica, afirma por entonces, es la “única oportunidad para orientarse” en el pensamiento confrontando diferentes puntos de vista sobre una misma cuestión⁴¹.

Así, Brecht a menudo ha hecho referencia a Sócrates⁴². Pero no se contentaba con imaginar un teatro que fuera “de la teoría en forma dialogada”: igualmente pensó la *filosofía como teatro*, es decir teatro dialéctico donde, de toda

confrontación, se eleva una verdad⁴³. Luego, descubrió un nuevo régimen de la dialéctica: momento conmovedor de la filosofía, cuando la dialéctica se convierte, con Hegel, en la estructura misma de las cosas y el método absoluto del pensar puro, el sistema del saber por excelencia, el conocimiento último de la historia, la manera justa de *plantear la verdad* en su devenir. Y sabemos que esta nueva orientación, en Brecht, encontró su suspensión en la asunción filosófica y política del pensamiento marxista y leninista⁴⁴. El *Diario de trabajo*, junto a otros textos más dogmáticos, contiene numerosos testimonios de esta posición: el artista debe hacer mucho más que inventar hermosas formas, también debe “combatir conceptos” y sustituirlos con otros⁴⁵. Por ello, Brecht no lee la *Estética* de Hegel sin su *Filosofía de la historia*, y se niega a separar la historia del arte y la historia política, piensa las dos bajo la perspectiva de las grandes “polaridades” conflictivas que sólo puede alumbrar el método dialéctico⁴⁶.

De esta reciprocidad entre pensamiento del teatro y filosofía política, Louis Althusser concluyó que Brecht transforma el teatro como Marx la filosofía, es decir introduciendo la política en el pensamiento del arte como Marx lo había hecho en el pensamiento histórico⁴⁷. Ahora bien, es la dialéctica la que, aquí, desempeña el rol de ins-

⁴⁰ Cf. C. Subik, *Philosophieren als theater. Zur Philosophie Bertolt Brechts*, Viena. Passagen Verlag, 2000.

⁴¹ Cf. F. Fischbach, *L'Évolution politique de Bertolt Brecht de 1913 à 1933*, Lille, Publications de l'Université de Lille III, 1976. E. Wizisla, *Bertolt Brecht, 1898-1998*, *op. cit.*

⁴² B. Brecht, *Diario de trabajo*, *op. cit.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ L. Althusser, “Sur Brecht et Marx”, *art. cit.*

⁴⁰ B. Brecht, *Diario de trabajo*, *op. cit.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Cf. G. Irritz, “Philosophiegeschichtliche Quellen Brechts”, *Brechts Theorie des Theaters*, dir. W. Hecht, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1986.

umento fundamental para tal transformación. El tiempo dramático brechtiano, dice Althusser, es *crónico* más que *dramático*: es un tiempo que “no puede pasarse de la historia” permanente (*cronos*) a los hechos y los gestos (*drama*) de los personajes: “Un tiempo movido desde dentro por una fuerza irresistible, y que produce él mismo su contenido. Es un campo dialéctico por excelencia⁴⁸”. Es decir un tiempo que no disocia nunca el principio de su fin, la excepción de su regla, la crisis de su régimen normal. Un perpetuo devenir, por lo tanto:

En realidad, los procesos nunca están acabados. Es la observación quien no puede dejar de fijarles un término. [...] Un hombre que hacía mucho tiempo que no veía al Señor K. le saludó con estas palabras: “No ha cambiado usted nada.” –“¡Oh!”, exclamó el Señor K., empañándose.⁴⁹

Ahora bien, las cosas son aún más complejas de lo que una simple aplicación de la dialéctica filosófica a la dramaturgia y al arte da a entender. En un texto de 1935 titulado *Cinco dificultades para escribir la verdad* –texto inicialmente destinado a la difusión clandestina en la Alemania hitleriana–, Brecht afirma en sustancia que la dialéctica no es sólo una cuestión de método: hace falta el valor de escribir la verdad, la *inteligencia* de considerar

⁴⁸ Id. “Le Piccolo, Bertolazzi et Brecht. Notes sur un théâtre matérialiste » (1962), *Pour Marx*, París, Librairie François Maspero, 1965 (reed. La Découverte, 2005).

⁴⁹ B. Brecht, “Notes sur la philosophie” (1929-1941), trad. P. Dem. y P. Ivernel, *Écrits sur la politique et la société*, París, L’Arche, 1970. Id. *Historias de almanaque* (1949), trad. J. Rábago, Madrid, Alianza Editorial, 1975.

las situaciones más fecundas, el *discernimiento* para saber a quién confiar esta verdad, la *astucia* para difundirla, finalmente el *arte* de hacerla manejable como un arma. De ahí la necesidad de interrogar “todas las cosas y todos los acontecimientos por lo que tienen de efímeros y variables. Los que mandan sienten una gran aversión hacia los cambios profundos. Quisieran que todo permaneciera igual, con preferencia miles de años. ¡Lo mejor sería que la luna se quedara quieta y el sol no siguiera ya su curso! Entonces nadie pasaría más hambre ni tendría ganas de cenar. Cuando ellos han disparado, el adversario no tiene derecho a disparar; su disparo tiene que ser el último [...] Con todo, es posible, por lo general, hacer frente a esta cháchara sobre el destino; se puede mostrar que el destino del hombre viene preparado por otros hombres”⁵⁰.

En esta concomitancia y en esta complejidad, el artista se ve irresistiblemente llevado a transformar los esquemas dialécticos de escuela propuestos por la filosofía hegeliana y la crítica marxista. Althusser mismo localizó, en el teatro de Brecht, que el motivo fundamental del *devenir* no existía sin algo como el contra-motivo de un perpetuo *suspense*, ya fuera a nivel del drama o en el de la crónica. La dialéctica de Brecht parece marcada por un extraño “retraso de la conciencia de sí” frente a las “bruscas apariciones de una verdad que aún no está bien definida”⁵¹. Es un poco como si la dramaturgia brechtiana –y creo que el montaje de la *Kriegsfibel*

⁵⁰ Id. “Arte et política” (1933-1938), trad. J. Fontcuberta, *El compromiso en literatura y arte*, *op. cit.* Texto citado y comentado por B. Dort, *Lecture de Brecht*, *op. cit.*

⁵¹ L. Althusser, “Le Piccolo, Bertolazzi et Brecht”, *art. cit.*

participa también de esta extrañeza— quisiera exponer las interrupciones, los contrastes o los anacronismos del proceso más que el proceso como tal, es decir, en tanto evolución de un motivo hacia su “verdad”. Es ahí donde se distingue fundamentalmente el valor de uso artístico de la dialéctica y su valor de uso filosófico o doctrinal. Ahí donde el filósofo neo-hegeliano construye argumentos para *plantear la verdad*, el artista del montaje fabrica heterogeneidades para *dys-poner la verdad* en un orden que no es precisamente el orden de las razones, sino el de las “correspondencias” (para hablar con Baudelaire), de las “afinidades electivas” (para hablar con Goethe y Benjamin), de los “desgarros” (para hablar con Georges Bataille) o de las “atracciones” (para hablar con Eisenstein).

Una forma de exponer la verdad desorganizando —y no explicando— las cosas. La dialéctica del dramaturgo, como la de artistas y pensadores no académicos como fueron, por ejemplo, Raoul Hausmann, Eisenstein, Georges Bataille, Walter Benjamin o Carl Einstein⁵², es una *dialéctica del montador*, es decir del que “dys-pone”, separando y readjustando sus elementos en el punto de su más improbable relación. Cuando Hegel —en un texto de *Estética* al que Brecht no ha cesado de referirse— describe la “poesía dramática” de la Antigüedad como un proceso de conflicto que acaba siempre por “resolverse y encontrar el estado de reposo”⁵³, describe una dialéctica de la *resolución* y de la *síntesis*. Pero

de lo que se trata, tanto en la “dramaturgia no aristotélica” como en la estética del montaje puesta en obra por Bertolt Brecht, sería más bien de la infernal *reactivación* de las contradicciones y, por lo tanto, de la fatalidad de una *no-síntesis*.

Desorden

He aquí por qué, como bien señaló Jean Jourdheuil, “no se puede aprender de Brecht algo que se parezca de cerca o de lejos a un saber constituido, a un conjunto de reglas que formen un sistema. El carácter deliberadamente fragmentario, puntual, limitado de sus intervenciones es de tal naturaleza que hace vana toda tentativa de este tipo”⁵⁴. Como en los *Documentos* surrealistas de Carl Einstein y de Georges Bataille, como en los montajes explosivos de Eisenstein y de Raoul Hausmann, la dialéctica brechtiana es primero concreta —recordemos que había escrito en las vigas de su cuarto de trabajo: “La verdad es concreta”⁵⁵—, es decir, es singular, parcial, incompleta, pasajera como una estrella fugaz. El observador de los documentos pegados en las placas de la *Kriegsfibel* no tiene “la verdad” a su disposición, sino que ve bengalas, bribas, tro-

⁵² Cf. G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe, ou le goût savoir visuel selon Georges Bataille*, París, Macula, 1995. *Id.*, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, París, Minuit, 2000.

⁵³ G. W. F. Hegel, *Cours d'esthétique* (1835-1842), trad. J.-P. Lefebvre y V. von Schenk. París, Aubier, 1995-1997.

⁵⁴ J. Jourdheuil. “Brecht: par quel bout le prendre?” (1973), *L'Artiste, la politique, la production*, París, Union générale d'Éditions, 1976. Cf. también N. Müller-Schöll, “Das “epische Theater” ist “uns” (k)eine Hilfe. Brechts Erfindung eines Theaters der Potentialität”, *Brecht 98, op. cit.*

⁵⁵ R. Berlau, “Épilogo”, *art. cit.*

as de verdad dispersarse aquí y allá en la “dys-posición” de las imágenes, de tal suerte que no es *espectador* más que viéndose constante *expectador* de la verdad en juego: “El ojo [...] es el de un observador y su actitud [...] es la de expectante”⁵⁶.

Ante una reunión de gestos tan diferentes como los de XII con las manos alzadas, Rommel con la varita sobre el mapa militar y las mujeres rusas desconsoladas, abrazando cadáveres (il. 15), el observador, en efecto, no dispone de ninguna certidumbre sobre la *determinación* de esta relación. Pero presente –“expectador” por lo tanto, ya que deberá retrabajar su intuición, verificarla si es posible– una *sobredeterminación* funciona en ese montaje de gestos. Walter Benjamin esclareció notablemente la fuerza crítica y teórica de este tipo de enfoque del gesto humano: primero, es *documental* (“los gestos son encontrados en la realidad”); en segundo lugar, está *reencuadrado* (“este marco, este encuadre estricto de cada elemento de una actitud [...] constituye uno de los fenómenos dialécticos fundamentales del gesto”); en tercer lugar, está *desplazado* (“cuanto a la acción, el drama, la cronología que rompe su interrupción (“cuanto más a menudo interrumpimos a alguien que está actuando, más gestos obtenemos; en el teatro épico, la interrupción de la acción se encuentra por lo tanto en primer plano”); y por último; es *retardado*, incluso detenido (“es el retraso debido a la interrupción y al recorte en episodios debido al encuadre lo que hace del teatro gestual un teatro épico”⁵⁷).

Ibid.

W. Benjamin, «Études sur la théorie du théâtre épique», *art. cit.*

Ahora bien, este trabajo formal del montaje –reencuadre, interrupción, desplazamiento, retraso– lo que hace que la poética brechtiana sea, según Benjamin, un auténtico *trabajo dialéctico de la imagen*, trabajo llevado a cabo desde el interior mismo del gesto documentado de tal forma que un montaje fotográfico o una secuencia épica puede librarlos su sorpresa:

Es entonces un comportamiento dialéctico inmanente el que es revelado como en un destello en el estado de las cosas –ya que lleva la huella de los gestos, acciones y palabras humanas. El estado de las cosas que descubre el teatro épico no es otro que la dialéctica detenida. Ya que, así como en Hegel el desarrollo del tiempo no es la madre de la dialéctica sino sólo el médium en el que se presenta ésta, así mismo en el teatro épico el desarrollo contradictorio de las declaraciones enunciadas, o de los comportamientos adoptados, no es la madre de la dialéctica. Es el gesto mismo el que lo es. [...] La retención de las aguas en el río de la vida, el instante en que su flujo se inmoviliza, esto es lo que hace sentir como un reflujo: el asombro no es otra cosa que ese reflujo. *La dialéctica detenida constituye su propio objeto.* [...] Pero si el raudal de las cosas se rompe sobre esa roca del asombro, entonces no hay diferencia entre una vida humana y una palabra. Los dos no son más que la cresta de la ola en el teatro épico. Éste hace surgir muy arriba la existencia fuera del cauce del tiempo y deja que resplandezca en el vacío por un instante...”⁵⁸.

Hacer “surgir muy arriba la existencia fuera del cauce del tiempo” –a semejanza de la ola, del torbellino, de la

⁵⁸ Id. «Qu'est-ce que le théâtre épique? (1^{re} version)», *art. cit.*

tempestad, pero también del trabajo de montaje filmico—, es primero *desmontar el orden*, espacial y temporal, de las cosas. Pío XII, Rommel y los cadáveres de civiles rusos no están colocados en su mesa de montaje y en su contemporaneidad misma más que a partir de un acto primero de desmontaje-remontaje que los asocia a partir de un alejamiento geográfico, y también “fuera del tiempo” de su cronología de acontecimientos. Hoy en día, ya no nos interesan los discursos propagandísticos de Hermann Goering y de Rudolf Hess, pero podemos seguir leyendo con cierto beneficio su meticuloso desmontaje por Bertolt Brecht en sus *Ensayos sobre el fascismo*, escritos en los años 1933-1939: “ya que su forma de interrumpir los argumentos manifiestos, de crear intervalos y suspenses, de erigir latencias, en resumen, de *dys-poner los discursos*, contribuye eficazmente a su lectura sintomática que aquí Brecht quiere llamar un restablecimiento de la verdad⁵⁹”.

Al hacer surgir esta verdad “fuera del tiempo” lineal o literal de las palabras pronunciadas por Goering —las fotografías de la *Kriegsfibel* hacen lo mismo con el tiempo cronológico de los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial—, el desmontaje brechtiano no permite percibir todo *lo que atraviesa sintomalmente el orden de los discursos*. Y, en primer lugar, sus *contradicciones* que todo pensamiento le la sobredeterminación no puede dejar de alumbrar:

Los libros de historia y las obras de teatro señalan la mayoría del tiempo demasiados pocos motivos para las acciones de los personajes. Esto hace creer que el acto se

ha desarrollado a partir de un motivo único. Es una manera de presentar las cosas desafortunada, ya que [...] hay que descubrir todo el haz de motivos sin los que un acto es generalmente imposible. Ahora bien, en cada haz de motivos, hay contradicciones. [...] El carácter transformable del mundo está sujeto a esas contradicciones.⁶⁰

Lo que un desmontaje de los elementos manifiestos de este tipo pierde a nivel de la cronología, lo ganará en el de la *dinámica*. He aquí por qué la colocación literaria brechtiana —o de las imágenes pegadas en el *Diario de trabajo* o en el *ABC de la guerra*— apunta a cierto ritmo, cierta “velocidad” en la disposición de las cosas: “el yambo sincoado que suelo usar (cinco pies, pero un zapateo) es otra cosa, [quiere] conferir agilidad a lo épico... [...] en el teatro épico puede utilizarse tanto el acelerador como el retardador⁶¹”. Ahora bien, este juego con los ritmos y los tempos a menudo tiene como efecto los golpes y las sacudidas, los saltos y los cambios bruscos, es decir las *discontinuidades*:

constantemente hay salto de lo particular a lo general, de lo individual a lo típico, del ahora al ayer y al mañana, unidad de lo que no es congruente, discontinuidad de lo que prosigue. [...] Con cambios bruscos, las calidades se disgregan, la imagen de conjunto se modifica. [...] La transición se produce con una rapidez impetuosa. La ciencia admite hoy en día que la transición de una época a otra se realiza a trompicones, y también podría decir a golpes. Durante mucho tiempo se producen mínimas variacio-

⁵⁹ B. Brecht, “Essais sur le fascisme” (1933-1939), trad. P. Dehem y P. Bernel, *Écrits sur la politique et la société*, *op. cit.*

⁶⁰ *Id.* “Notes sur la philosophie”, *art. cit.*, “Le théâtre dialectique – La dialectique au théâtre”, *art. cit.*

⁶¹ *Id.* *Diario de trabajo*, *op. cit.*

nes, discordancias y deformaciones que van preparando el cambio brusco. Pero éste se presente con una subitaneidad dramática.⁶²

Entonces se entiende que la “dialéctica del montador” esorganice radicalmente el componente de previsibilidad que se hubiera podido esperar de una “dialéctica filosófica” que describiera los progresos de la razón en la historia. La dialéctica del montador –del artista, del mostrador–, porque ofrece todo su lugar a las contradicciones no resueltas, a las velocidades de aparición y a las discontinuidades, no *dys-pone* las cosas más que para poner a prueba la intrínseca vocación de *desorden*. “Al aplicar los principios –recomienda Brecht– no hay que temer las brechas. Siempre es útil acordarse de que si no han faltado las buenas razones para erigir estos principios, esto sólo quiere decir que las buenas razones han prevalecido sobre las razones opuestas. Por dichas brechas, se sacan a la luz las razones opuestas”. De ahí algo que resuena casi como un elogio del desorden: “donde no hay nada en el lugar adecuado, hay desorden; donde, en el lugar adecuado no hay nada, hay orden”⁶³.

Una sensación de desorden sería pues el paso obligado de toda dialéctica del montaje. El 21 de enero de 1942, Brecht apunta, en su *Diario*, que su propio trabajo literario teórico le parece como una perpetua trasgresión de los principios que sin embargo ha adoptado al leer a Hegel,

Marx o Lenin. Pero “se establecen determinados límites porque es necesario violar límites”, afirma alegremente, lo cual implica –como completará al día siguiente– no utilizar la dialéctica en un sentido sólo “relativista”: “la dialéctica lo obliga a uno a detectar el conflicto en todos los procesos, instituciones y conceptos”⁶⁴. El desorden es introducido por el artista en la dialéctica o *como dialéctica* porque manipula a esta última sin dejar nunca de cambiar sus reglas o sus juegos de lenguaje. De ahí, por ejemplo, este sabroso apólogo filosófico, en el *Libro de los cambios*, titulado “Violar las reglas del juego”:

Violar las reglas del juego

El matemático Ta trazó una figura muy irregular e invitó a sus alumnos a calcular su superficie. Los alumnos dividieron la figura en triángulos, rectángulos, círculos y otras figuras de superficie calculable; pero ninguno pudo obtener la superficie con exactitud. Entonces el maestro Ta tomó una tijera, recortó la figura, la colocó sobre uno de los platillos de una balanza, la pesó y colocó sobre el otro platillo un rectángulo fácilmente calculable. Luego fue recortando el rectángulo hasta que los platillos se equilibraron. Me Ti lo calificó de dialéctico, porque –a diferencia de sus alumnos, que sólo comparaban figura con figura– había considerado la figura a calcular como un trozo de papel con un peso (y de esa manera había resuelto el problema como un problema real, sin tener en cuenta las reglas)⁶⁵.

⁶² *Ibid.* Id. “Notes sur la philosophie”, *art. cit.* Id. *Diálogos de refugiados*, *op. cit.*

⁶³ *Id.* “Notes sur la philosophie”, *art. cit.*

⁶⁴ *Id.* *Diálogos de refugiados*, *op. cit.*

⁶⁵ *Id.* *Diario de trabajo*, *op. cit.*

⁶⁶ *Id.* Me Ti. *El libro de las mutaciones (1934-1942)*, trad. N. Mendilartzu de Machain, Buenos Aires, Nueva Visión, 1969.

En este apólogo, hay una mezcla de *violencia* dialéctica “violar las reglas” para erigir la verdad allí donde no se la esperaba— e igualmente de *humor*. Ahora bien, las dos partes están ligadas. Según Brecht, en efecto, el humor es una virtud no sólo sensual y literaria, sino teórica y política. El desmontaje de los discursos de Goering no está falto de humor —aunque sea un humor negro, que además venía de un escritor exiliado que debía a Goering parte de sus sufrimientos—, así como el montaje del montón de cebollas con la mención *Let's all cry!* (il. 14) o, simplemente, la caricaturizada, ridícula e impotente del soberano pontífice frente a las atrocidades de la guerra (il. 15). En un pasaje de sus *Diálogos de refugiados*, Brecht rizará maliciosamente el rizo del orden filosófico y del desorden transgresor, de la razón y del humor, todo ello, otra vez, considerado desde su posición de exilio, en su opinión la posición dialéctica por excelencia:

[Hegel] Tenía una madera de humorista sin precedentes en la historia de la filosofía, con la única excepción de Sócrates, que empleaba además un método similar. [...] Hasta donde yo sé, tenía un defecto congénito que no lo abandonó hasta su muerte: parpadeaba continuamente sin llegar a ser consciente de ello, así como otros son víctimas de un irresistible baile de San Vito. Tenía tal sentido del humor que no podía imaginarse algo parecido al orden, por ejemplo, sin pensar en el desorden. Le resultaba evidente que el máximo desorden se sitúa en una proximidad inmediata al orden más estricto [...] Impugnó que uno sea igual a uno, no sólo porque todo cuanto existe se transforma irresistible e infatigablemente en otra cosa, incluso en su contrario, sino también porque nada es idéntico a sí mismo. Como a todo humorista, le

interesaba averiguar sobre todo en qué se transformaban las cosas. [...] Aún no he conocido a nadie carente de humor que haya entendido la dialéctica de Hegel. [...] [Así mismo,] La mejor escuela de dialéctica es la emigración. Los dialécticos más agudos son los refugiados. Son refugiados porque se han producido cambios y ellos solamente estudian los cambios. De los menores indicios deducen los máximos acontecimientos, siempre que tengan buen juicio. Cuando triunfan sus adversarios, ellos calculan cuánto ha costado la victoria y tienen buen ojo para las contradicciones. ¡Que viva la dialéctica!⁶⁷

⁶⁷ Id. *Diálogos de refugiados*, op. cit.

IV

La composición de las fuerzas: volver a mostrar la política

Realismo

POR su misma posición de extraterritorialidad, los exiliados políticos gozarían, según Brecht, de una facultad o energía especial: una *Schaukraft* o “potencia visual” particularmente aguzada en cuanto a las contradicciones históricas. “Tienen buen ojo para las contradicciones”, afirma (hablando de sí mismo, claro está). Y concluye casi alegremente, casi triunfalmente: “¡Que viva la dialéctica!”¹ Pero, en el corazón mismo de esta magnífica *energía dialéctica* —ya sea violencia o humor, despiadada precisión del desmontaje o deriva hacia el desorden, conocimiento de las contradicciones en todos los casos—, yace un nuevo nudo de *contradicciones ignoradas* en las que, me parece, Brecht se debate íntimamente sin nunca conseguir deshacerse de ellas verdaderamente. “Que viva la dialéctica”, así sea. Pero ¿de qué hablamos? ¿Qué es exactamente lo que se aplica bajo este término? ¿No hay por lo menos dos cosas —dos cosas fatalmente contradictorias— que Brecht quiere proponer con el término “dialéctica”?

¹ *Ibid.*