

DIALÉCTICA DE LO SENSIBLE.
LA ESCRITURA COMO DISPOSITIVO ESTÉTICO EN
LOS *ARBEITSJOURNAL* DE BERTOLT BRECHT

DR. ANTONIO ALÍAS
Universidad de Granada, España

RESUMEN

A partir de las fotografías sobre la Segunda Guerra Mundial en las que se materializaron *Arbeitsjournal* (1938-1955) y *Kriegsfiibel* (1955), Didi-Huberman decide estudiar la escritura de Bertolt Brecht durante su exilio, la cual comprende como una práctica de conocimiento benjaminiana a través de imágenes culturales. De ahí que su aproximación al dramaturgo alemán resulte, principalmente, una lectura estética en su obra *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire*, 1 (2009) o, como el propio Didi-Huberman concreta, un ensayo acerca de “les conditions photographiques de la visibilité de l'histoire au xx^e siècle”. Sin embargo, y lejos asumir la imagen como objeto –fetichizado– para ilustración de la historia, el filósofo e historiador del arte apunta a un régimen de visibilidad donde la realidad se muestra como composición poética sobre la representación documental y mediática de la guerra. Es decir, el gesto de Brecht –que, de manera clara, actualiza la disputa crítica con Lukács a propósito del realismo unos años antes– es pensado por Didi-Huberman como procedimiento decididamente materialista que, de hecho, lleva al autor alemán al cuestionamiento de su propia escritura. Pero no exactamente en relación a la forma discursiva, pues será, justamente, en su manera de proceder –en la disposición técnica– sobre su contenido, donde la escritura de Brecht se muestra finalmente como método o tentativa de trabajo que opera de forma crítica sobre la actualidad más urgente.

Todas estas cuestiones son planteadas de nuevo en el siguiente ensayo para seguir reflexionando acerca de esta concepción de escritura desarrollada por Brecht en sus años de exilio que, en un sentido amplio –y no necesariamente restringido al ámbito literario–, Didi-Huberman analiza desde la centralidad del debate entre estética y política en el que se sostiene su propio trabajo teórico. Pues desde él se advierte ya un conflicto que trasciende la gastada relación entre texto e imagen, para profundizar en la potencialidad de una escritura, la de Brecht, entendida aquí como dispositivo estético heterogéneo sobre la representación de los acontecimientos de la historia.

PALABRAS CLAVE

Escritura, Política, Estética, Exilio, Bertolt Brecht

INTRODUCCIÓN: ESCRITURA Y POLÍTICA

En el libro *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire*, I (2009) Didi-Huberman escoge como objeto de su estudio dos obras de Bertolt Brecht, en principio, las menos conocidas dentro de su extensa producción artística, dedicada en parte –como se sabe– a la escritura de poesía, pero sobre todo a aquella que tiene que ver con el ejercicio y la reflexión sobre el teatro. Nos referimos aquí a los diarios escritos durante sus años de exilio y al peculiar montaje de imágenes extraídas –literalmente recortadas– de medios de comunicación –en su mayoría, periódicos de clara naturaleza propagandística– que se colocan junto a pequeños poemas en la composición de la que finalmente resulta *Kriegsfibel* (1955) [El ABC de la guerra]. La primera de ellas, los posteriormente titulados *Arbeitsjournal* (1938-1955) [Diario de trabajo],³³ es una colección incompleta de escritos y anotaciones diarias al margen de su literatura que, sin embargo, serviría a Brecht como repositorio de material potencialmente poético para la conformación de la segunda. Y si viéramos en *Kriegsfibel* la imagen crítica de una obra que aún estaba por hacer, podemos entonces pensar que estos diarios no fueron otra cosa que la prueba errática de su propia culminación. O, siendo más justo con las maneras del autor alemán, el de una escritura que funciona en la dialéctica de su propio procedimiento, de su desarrollo. La autorreflexión

³³ Será Helene Weigel, su esposa, quien llamaría más tarde a los diarios personales de Brecht *Arbeitsjournal* [Diario de trabajo], bien para diferenciarlos de otros diarios de juventud –editados en Alemania con el título *Tagebücher 1920-1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954* [1980] donde la crítica ha querido leer las anotaciones de carácter más íntimo sobre su vida en los años de juventud–, bien con la intención de reunirlos conceptualmente como *cuadernos de autor*, escritos donde Brecht reflexiona sobre su producción artística y literaria. Este hecho, sin embargo, no deja de tener importancia porque de la discriminación Weigel y, sobre todo, de la elección de la palabra *trabajo*, también ha dependido la recepción política e ideológica (marxista) con la que –más allá del experimento estético– la crítica ha contado para su análisis. De aquí debemos dilucidar que la preocupación de Brecht por su propia actividad literaria, siempre estuvo determinada bajo esta lectura ideológica y militante; más aún cuando la profesión de escritor está asociada desde hace tiempo a cierta imagen de intelectualidad aburguesada y desligada de cualquier identificación con el trabajo obrero. La discriminación de Weigel, por tanto, correspondería a un prejuicio denigrante acerca de la existencia de una “literatura obrera”, en la manera en la que Jaques Rancière la estudió. Sobre esta última cuestión véase del autor *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero* (2010).

aparentemente implícita en estas obras –sobre todo en los *Arbeitsjournal*– es, sin embargo, un resorte crítico en la actividad creativa de Brecht que, como afirmara su editor, Siegfried Unseld, no iba dirigida a un objetivo fijo, “sino a un proceso continuo” (2018, p. 117), es decir, a una lectura negativa sobre el progreso (ideológico) a través la transformación del sistema y la producción literaria. Por esta razón, la experimentación brechtiana en su propia escritura no debe leerse solamente en términos metaliterarios, ya que Brecht trató de escapar de la delimitación de las formas literarias y, en su anquilosamiento, de entender la literatura como una cuestión cultural desligada de la actualidad. Tan solo hay que recordar aquellas conocidas máximas intituladas *Observaciones sobre el formalismo* –dentro de sus anotaciones “Sobre el realismo” (1937-1941)– donde afirma que “la literatura solo tiene la misión de ser literatura. La misión de los escritores es la de mejorar sus formas” (1984, p. 229). Que la empresa de Brecht consista en “mejorar” una literatura periclitada –es decir, en *reformularla*–, nos habla de una idea de progreso estético que, claramente, disiente de las posturas formalistas –“quien se aferra a las formas, viejas o nuevas” (1984, p. 207)– y que critica la *inoperatividad* de una expresión que, asumida desde las concepciones artísticas burguesas, dejaba de percibirse como acontecimiento (social). Desde esta perspectiva, la aspiración al progreso de Brecht, no sólo no tiene nada que ver con una fundamentación –inmanente, esencialista– de las formas literarias, sino que es inversamente proporcional a esta: una *escritura política*. Si la literatura puede entenderse como institución, es, justamente, porque su tarea, la del escritor, consiste –casi siempre– en la transgresión de la autoridad y la emancipación de sus formas, pero al mismo tiempo en un incesante desarrollo de medios y técnicas. En este sentido, el escritor brechtiano se reclama científicamente como un *operador* –de manera singular Walter Benjamin también lo pensó en *Der Autor als Produzent* (1934)–,³⁴ “al menos en la medida de asegurar la

³⁴ Frederic Jameson observa que, a partir de esta cuestión, se puede establecer el punto de unión entre el pensamiento de Benjamin y la teorizaciones de Brecht: “What we need to retain provisionally from Benjamin is his remark that what Brecht taught him was the intellectual and the socioeconomic situation of the writer under capitalism” (1998, pp. 38-39). Si es cierto que en 1934, en su artículo “Sobre la posición social del escritor francés”, Benjamin examinaba la literatura francesa ante la posibilidad establecer una literatura revolucionaria exclusivamente

continuidad de la producción y la preparación de métodos” (1984, p. 207). Es decir, en la moderna trasposición de lo literario a su medio de producción.

1. EL ESCRITOR COMO PRODUCTOR: EL DISPOSITIVO ESTÉTICO

Esta convergencia con Benjamin –en la que Unsel, como antes vimos, parece coincidir (2018, pp. 117-118)– se lee como cita en los trabajos cuando el pensador berlinés dialoga con el dramaturgo –a propósito “Aus dem Brecht-Kommentar” (Kommentar zu Werken von Brecht) sobre sus *Versuche 1-3*– y donde se hace efectiva la relación entre escritura y política, entendida ahora como progreso –expansión y liberación– de la técnica literaria hacia otras formas de producción no necesariamente literarias:

< beurlaubt und, wie ein Ingenieur in der Wüste mit Petroleumbohrungen anfängt, in der Wüste der Gegenwart an genau berechneten Punkten seine Tätigkeit aufnimmt. Solche Stellen sind hier das Theater, die Anekdote, das Radio – andere werden später in Angriff genommen werden. »Die Publikation der >Versuche««, beginnt der Autor, »erfolgt zu einem Zeitpunkt, wo gewisse Arbeiten nicht mehr so sehr individuelle Erlebnisse sein (Werkcharakter haben) sollen, sondern mehr auf die Benutzung (Umgestaltung) bestimmter Institute und Institutionen

fundada en ideales del proletariado –cuestionando, así, sus formas de producción literarias apegadas a concepciones burguesas–, será en un trabajo escrito el mismo año, *Der Autor als Produzent*, donde Benjamin pensará en las posibilidades de dicha *posición*: la consideración de la obra literaria en cuanto *técnica* y qué relación guarda con ella. Así, sustraer a la literatura de su aparente improductividad no será solo ganar una conciencia de orden social, sino también “dominar la técnica literaria” (Dogà, 2012, p. 39), es decir, ver cómo se sitúa el escritor, no respecto a las relaciones de producción de la época, sino cómo se sitúa *dentro* ellas mismas. Esto, en realidad, habla de la literatura desde el punto de vista de su *composición* que, a través de la permanente relación –¿competencia técnica o *hibridismo* formal?– con técnicas provenientes de otras disciplinas artísticas, refiere a su carácter performativo y desautomatizante sobre cualquier concepción dogmática de la institución literaria. Algo que el propio Benjamin ya había ensayado en los textos que componen *Einbahnstraße* (1928) a partir de una lectura fascinada de los surrealistas franceses y poco antes de conocer a Brecht en 1929.

gerichtet sind.« Nicht Erneuerung wird proklamiert; Neuerungen sind geplant. (Benjamin, 1991, p. 506)

En esta cita el trabajo del *escritor-ingeniero* se funda en el proyecto reformador con el que poner a prueba el propio sistema literario. Parece que Brecht, con el propósito establecer una nueva posición para el escritor, prescribe la experimentación y el ensayo como sabotaje formal para, de este modo, socavar la influencia dominante de la institución literaria sobre la producción artística. O, al menos, para ponerla en cuestión, tratar de su posible existencia. Porque una reflexión como la del alemán sólo puede llevarse a cabo –en los mismos términos que el teórico Jaques Dubois–, cuando las condiciones de posibilidad del hecho literario son desplazadas a una serie de prácticas singulares que operan “sur le langage et sur l’imaginaire et dont l’unité ne se réalise qu’à certains niveaux de fonctionnement et d’insertion dans la structure sociale” (2018, pp. 13-14); por lo que también, en la transformación de los modos de mediación –los progresivos cambios sufridos por el trabajo artístico en su recepción del desarrollo técnico–, se revela su carácter fáctico y su funcionamiento.

Por eso, la reunión de acontecimientos históricos, notas personales en torno al exilio y reflexiones artísticas de las que se compone los *Arbeitsjournal* dan muestra de una experimentación discursiva o, mejor, de un *dispositivo estético* destinado a *enseñar* el proceso de conformación y organización de una vida en el exilio.³⁵ Una escritura que, como acertadamente discrimina Fredric Jameson, reside más “on the order of a method than a collection of facts, thoughts, convictions, first principles, and the like” (1998, p. 2), y que Brecht asumiría necesariamente como herramienta de modulación entre el sujeto exiliado y un mundo en descomposición. Es decir, el dispositivo que Brecht pone en funcionamiento a propósito de estos diarios, configura una sensibilidad que no pertenece únicamente al orden de lo estético, sino también

³⁵ Que aquí tiene una concepción brechtiana muy vinculada a la escenificación de sus obras dramáticas: mostrar, hacer ver, también en un sentido *didáctico*.

convenientemente ideológico.³⁶ Así, con el objetivo de dar continuidad a las ideas y propuestas artísticas apuntadas también en otro lugar (*Tagebücher 1920-1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954*), el escritor retomaba notas, recogía otras, hasta adecuarlas en un tipo de escritura extremadamente singular, que no debe confundirse con el exigente ejercicio de la reescritura intelectual. Se trata, entonces, de una idea de progreso que –nos dice Didi-Huberman– significativamente atravesaba tiempos y lugares para “à faire de sa *situation* d’exil une *position*, et de celle-ci un *travail* d’écriture, de pensé malgré tout” (2009, p. 13). Es decir, un *medio*, una forma de vida a pesar de las circunstancias (Rancière, 2018, pp. 24-25). Por eso, allí, dichas ideas cobraban un sentido tal vez distinto, no sólo por el hecho del contexto crítico en el cual surgieron, sino también porque en algunas de sus entradas las palabras iban pertrechadas por imágenes, cuando no desplazadas por estas, de modo que, así, se constituía propiamente –como método– el trabajo diario: la introducción de tiempos en una narrativa que excluida ya, como dice Rancière, de la distribución de los tiempos de producción literarios y del orden de la historia, se afirmaba a través de formas pasajeras “réduire les formats et les temps” de escritura (Didi-Huberman 2009, p. 15). Así, las imágenes de revistas y periódicos que, de manera muy significativa ‘ilustraban’ la crisis global abocada al estallido de la Segunda Guerra Mundial, irrumpían sobre las reflexiones personales como una disposición desconcertante de materiales recortados de la historia, pero también sobre lo infranqueable del ámbito privado del escritor.

³⁶ Didi-Huberman utiliza el concepto de *dispositivo* en el mismo sentido que Agamben (2015) lo recoge –y amplía– de Foucault. J. L. Déotte (2013), cuyo trabajo también se origina a partir de las lecturas del Benjamin más brechtiano, sin embargo, prefiere denominar a estas configuraciones –tecnológicamente– como *appareillé* [aparato], un paradigma tecnológico que vendría a definir las condiciones sensibles de una época histórica –del cual también dispondrá Rancière para definir la política desde la estética– y que, a diferencia del dispositivo –aquí el matiz–, no tiene necesariamente que estar ligado a una constitución ideológica.

2. LA ESCRITURA COMO ESTADO DE EXCEPCIÓN

Pero ni su carácter aparentemente improvisado ni la conciencia de que esta escritura era, en realidad, un cambio de perspectiva ante la emergencia de los acontecimientos –según Didi-Huberman, “une approche de la guerre” (p. 13)–, hicieron que estos diarios se situaran en un segundo plano respecto a la hegemonía de la literatura en la obra de Brecht. Al contrario, los *Arbeitsjournal* resultan una exposición radicalmente histórica, que hace de su propia contingencia una forma de escritura de *excepción*. Pues la distancia respecto a su habitual forma de escritura, la literaria –no así la dramática–, supone para Brecht la oportunidad de reflexionar poéticamente a partir de ella, sobre sus posibilidades histórico-progresivas pero, de alguna forma, denunciar también la relación existente entre el desarrollo de las fuerzas productivas artísticas –el escritor en un contexto capitalizado– al servicio de un progreso ideologizado en el totalitarismo fascista.

Así, en su continua búsqueda de renovadas formas de expresión, Brecht no se refiere exactamente –al menos desde 1938– a la escritura literaria, sino al desarrollo efectivo de un trabajo intelectual capaz de responder políticamente a la crisis global y en donde la literatura es tan solo un receptáculo de formal para un uso cultural. Entendida como ensayo la actitud de Brecht le llevó a una declarada apropiación de formas literarias que, ya en una de las primeras entradas del diario escritas en Dinamarca (3 de agosto de 1938), puede leerse como desprendimiento formalista –en la infundada novedad vanguardista– y una aclaración respecto al funcionamiento de su trabajo: un vaciamiento –adaptación, reelaboración– formal desde la tradición, es decir, desde las formas culturales ya existentes.

3 . 8 . 38

da ich auf meinem gebiete ein neuerer bin, schreien immer wieder einige, ich sei ein formalist. sie finden die alten formen nicht in meinen arbeiten, schlimmer, sie finden neue, und da meinen sie, es sind die formen, die nicht interessieren. aber ich habe herausgefunden, daß ich-das formale eher gering schätze. ich habe die alten formen der lyrik, der erzählung, der dramatik und des theaters zu verschiedenen zeiten studiert und die nur aufgegeben, wenn sie dem, was ich sagen wollte, im

weg standen. beinahe auf jedem feld habe ich konventionell. (Brecht, 1993, p. 15)

El trabajo desde lo convencional será, entonces, condición necesaria para la llegada a un nuevo lugar discursivo. En ese sentido, Brecht percibe el desprendimiento literario como gesto natural para la existencial o el comienzo de algo. Pues lo nuevo –*ein Neuerer*– es para el dramaturgo alemán, justamente, eso: el inicio, el intento y la adaptación de una forma propia de escritura en un lugar *impropio*. Necesariamente esto tendrá consecuencias de carácter estético que, por el momento que atraviesa Brecht, guardan cierta implicación con lo político, pero también con lo personal. Si podemos decir que estos diarios son –acompañando a la lectura de Did-Huberman– un dispositivo político en su producción artística, se debe a que en ella se articula una escritura como subjetivación de su autor en el exilio. No tanto por su reflexión en torno a los procesos de creación –o no–, sino por la situación y las condiciones en las que ese trabajo puede –o no– realizarse. Ser escritor para Brecht es, bajo estas circunstancias, justamente una actividad exiliada. Una escritura que, en lo formal, se expone a las contingencias de la historia, pero también suscrita a la responsabilidad moral de “escribir la verdad” a pesar de la represión que, de manera distinta, se reclama “para aquellos que escriben bajo la férula del fascismo, pero existen también para aquellos que fueron expulsados o han huido” (1984, pp. 157-158)–, esto es, tanto para los que se han quedado en Alemania, como para aquellos exiliados.

El artista, acompañando entonces en su devaluación a la categoría de la política, habría de ser comprendido, *mutatis mutandis*, no solo desde concepciones sociológicas, sino también desde lecturas biopolíticas. Pues, como extrajo Hannah Arendt (2017, p. 9) del mismo Brecht, la asunción artística está siempre condicionada al hombre que precariamente vive *en tiempos de oscuridad*. Este hecho resulta fundamental, como se ha dicho con anterioridad, para entender los *Arbeitsjournal* como una escritura de excepción pues, en clara correspondencia con la figura del exiliado, la de Brecht supone la emergencia de un sujeto político particular. Porque su situación, como explica Agamben, es la de una vida “en su inmediata y originaria relación con el poder soberano.”

(1996, p. 14) ¿Qué quiere decir esto? Desde luego no es la adopción de una postura marginal, mucho menos próxima a la “existencia mutilada” (2001, pp. 29-30) en el sentido en la que Adorno reconocía al intelectual –como él– en el exilio americano. Para Brecht, su trabajo en el exilio continua guardando relación con el poder precisamente porque su escritura se asume como resistencia a él y, en consecuencia, se establece como contrapoder. En cierto modo –y por la amistad que le unía a Benjamin–, la de Brecht es una postura muy próxima al ideario del materialismo histórico que ambos parecen compartir: la de los oprimidos. Así, en su conocida octava tesis sobre el concepto de historia Benjamin escribe lo siguiente:

La tradición de los oprimidos nos enseña que el ‘estado de excepción’ en que vivimos es la regla. Debemos llegar a un concepto de historia que corresponda a este hecho. Tendremos entonces ante nosotros, como nuestra tarea, la producción del estado de excepción efectivo, con lo cual mejorará nuestra posición en la lucha contra el fascismo. (Benjamin, 2012a, p. 176).

La “excepcional” situación política de Alemania lleva al pensador alemán a teorizar sobre las necesidades reales para combatir políticamente al fascismo desde la opresión misma y, por ello, a proponer sus ideas – más allá de las sospechosas garantías del sistema jurídico y político del III Reich– en el ámbito intelectual y, concretamente, dentro del discurso vinculado a la tradición marxista de la lucha de clases. De ahí que su matiz sobre el concepto de estado de excepción (*permanente*) pase, precisamente, por una tesis en cuyas líneas puede leerse la dinámica de una labor materialista (crear un nuevo concepto de historia) y la posición – más epistemológica que social– que legitima la lucha de clases para liberar a los hombres y mujeres de la opresión. Que el sujeto del conocimiento histórico coincida en Benjamin con “la propia clase oprimida que combate” (p. 176), dice mucho de su propia *posición* –también en el exilio– y servirá para que la lucha de clases se mantenga afín no sólo al ejercicio intelectual, sino también en lo que corresponde a la práctica estética desde sus postulado más revolucionarios. Esto quiere decir –por el contexto aquí apuntado– que la postura de Brecht durante su exilio es, claramente, *estratégica*.

3. DIALÉCTICA DE LO SENSIBLE: UNA NUEVA VISIBILIDAD

Por tanto, lo que hace al pensador francés interesarse por Bertolt Brecht es la *distancia* –o como él mismo asegura: “le hors-champ” (Didi-Huberman, 2009, p. 10)– como forma particular de su escritura ante los sucesos de la historia; una *toma de posición* obligada en la que se advierte no sólo una preocupación de cariz universal sobre los hechos o las inquietudes más personales del día a día en el exilio, sino también la profunda reflexión de lo que un escritor puede hacer, decir o escribir ante tales circunstancias.

En los *Arbeitsjournal* Brecht realiza una curiosa crítica discursiva. Para empezar, sitúa los escritos en su radical historicidad mediante su fechado. Utiliza el discurso periodístico, el documento, y lo saca fuera de contexto mediático, propagandístico ocasionalmente. Consigue, así, revelar la naturaleza ideológica de estos documentos, poniendo en entredicho la objetividad –aquí el supuesto realismo–, incluso de la fotografía.

Ya en el comienzo, a modo de prólogo y antes de iniciar la escritura de su diario en 1938, Brecht advierte sobre el sentido de esta escritura de exilio:

Das diese aufzeichnungen so wenig privates enthalten, kommt nicht nur davon, daß ich selbst nicht für privates nicht eben sehr interessiere (und kaum eine darstellungsart, die nicht befriedigt, dafür zu verfügung habe), sondern hauptsächlich davon, daß ich von übersehbarer anzahl und qualität bringen zum üssen. der letztere gedanke hält nicht auch davon ab, andere als literarische themen zu wählen.

[21 . 4 . 1941]

(Brecht, 1993, p. 6)

Además de desprenderse de estas palabras un problema de *exposición* sobre la intimidad –de cuya forma el *diario* es forma más adecuada, así asumida por la tradición moderna–, el problema es trasladado a la propia tarea de la escritura –¿literaria?– frente a otros medios como forma más apropiada para la representación de los hechos. Que Brecht elija a propósito el diario como forma de escritura en el exilio, se entiende como experimentación, como él mismo reconocía, de las formas

convencionales, para así lograr una escritura cuyo momento de exposición sea capaz de transgredir los espacios tradicionales en los que, tanto la *producción* literaria como su *recepción*, se han constituido como distantes. Así, lo irreconciliable de la intimidad asociada a la creación literaria y la exterioridad desligada de ese momento (la objetividad de los hechos), que la ideología burguesa había diseñado higiénicamente contra la perturbación del genio creativo y, sobre todo, como distinción entre dos ámbitos de producción: el de la intimidad del hogar y el exterior asociado a lo laboral. Por tanto, que el diario sea la forma de escritura escogida primero por Brecht y, luego, vislumbrada teóricamente por Didi-Huberman sobre éste, hacen de los *Arbeitsjournal* un objeto que supone una toma de posición que no es solamente *estética* –por la demarcación sensible de eso que ahora llamamos también *política*, es decir, la significación que adquiere la escritura en tanto que medio de aproximación respecto a los hechos–, sino también *moral* por detectar el francés en esa posición una forma de escritura *real*. De hecho, es a partir de dicha correspondencia excepcional en la que el diario es asumido por Brecht, entonces, como lugar de reflexión que la distancia le permite sobre lo que ocurría por entonces en Alemania y el resto del mundo, pero que también se convierte en un espacio que lo lleva a realizar un trabajo de sentido –por tanto, de *contacto renovado*– sobre esa misma realidad y, claro está, una forma distinta de exponerla. La hermosa contradicción del diario brechtiano que oscila, entonces, entre la proximidad y la distancia, sobre las difusas esferas de lo privado y de lo público, y la de una reflexión ciertamente asociada al tiempo de descanso confundándose con el trabajo vinculado aquí a la creación, es la *dialéctica sensible* a través de la cual Didi-Huberman no sólo consigue una aproximación crítica distinta sobre Brecht, sino que restituye la imagen de un encuentro entre dos viejos amigos (Brecht y Benjamin), cuando sutilmente apunta el francés a las ya obsoletas posiciones brechtianas que, sin embargo –y a propósito del exilio compartido por ambos– “il convient de remarquer à quel point elles furent concordantes avec celles de Walter Benjamin” (2009, p. 14). El pretendido consenso entre ambos que Didi-Huberman sostiene en *Quand les images prennent position*, no es, de hecho, la ilustración gratuita de dos posturas muy cercanas en un determinado momento, sino más bien la actualización de la distancia

existente entre los dos sobre la misma experiencia intelectual, la de la literatura de izquierda alemana. Lo curioso de esta reunión entre Brecht y Benjamin en la obra de Didi-Huberman es que abre una nueva lectura sobre el debate de la modernidad literaria en la cual ambos estuvieron implicados y revisa la imagen más oculta, personal y finalmente lastrada por el debate ideológico comunista, en clara conexión con el aspecto técnico o constructivo de escritura de las obras literarias. Una reflexión sobre el arte compositivo de la literatura dentro de las distintas formas de producción de su época y que, no obstante, Didi-Huberman convierte en su primer *Ojo de la historia* (en referencia a la novela de Bataille), por tanto, no sólo de una forma de ver y comprender la historia, sino también de *hacerla ver* por medio de la imagen/escritura del que también fuerza la mirada. He aquí el dispositivo. De este modo el valor discursivo de unas obras marginales dentro de una producción literaria reconocida, como es la de Brecht, surge como valor icónico que se conforma, no sólo como correlato de los conflictos bélicos y desórdenes del mundo, sino que también como replanteamiento de la literatura, al menos de lo que convencionalmente se entendía por ella a finales de la década del veinte del siglo pasado, pero también por su desapego del arte de vanguardia sin finalidad revolucionaria más allá de sus valores estéticos que Benjamin, en cambio, sí supo ver en ellas: un conocimiento mediante la *imagen*.

Los ‘Fotoepigramme’, como el mismo dramaturgo denominó a estas últimas composiciones, muestran de manera singular sucesos alrededor de la guerra que antes, en los *Arbeitsjournal*, parecían meras anotaciones personales sobre la barbarie: imágenes de ciudades devastadas, instantáneas de víctimas y sus perpetradores —¿serán estos los protagonistas de su materialismo histórico y la evidencia de una lucha de clases subyugada entonces por el fascismo?—, recortes de prensa periódica o documentos de origen bélico. Sin embargo, tanto las sesenta y cinco imágenes publicadas a modo de cartilla de guerra publicadas en 1955 como las progresivas entradas del diario que Brecht escribe durante su exilio, se articulan en una lógica interna de tiempos, lugares y temas que, dialécticamente, ya no muestran únicamente un momento de violencia durante la Segunda Guerra Mundial, sino que son la exacerbación —

iconográfica— de las contradicciones históricas que la sustenta. Pues allí donde la imágenes violentas parecen enseñar objetivamente la realidad del conflicto, los textos poéticos contrastan, matizan e, incluso, ironizan hasta el sarcasmo a partir de la nueva semántica que de su lectura conjunta, en la justa disposición de imágenes y comentarios, emerge críticamente. Parece claro que lo que escribió Brecht a partir de aquellas imágenes sobre un mundo en emergencia y en el cual él estaba imbuido, distaba mucho de cualquier pie de foto con las que normalmente la prensa ilustra sus informaciones. No hay descripción ni identificación en lo que en ellas se ve —o se da a ver—, pues las palabras del alemán se enfrentan a las imágenes de guerra sin argumentación alguna, sólo comenta; tampoco mitiga la miseria que parece ceñirse sobre el mundo, ni tan siquiera añade morbosidad sobre el sufrimiento representado, sino que desvela las subrepticias causas de lo que está sucediendo y, lo que es más grave en este contexto, pone en cuestión la verdad objetiva en los límites de su propia mediación.

El montaje verbal-visual de estos trabajos responde, en realidad, las posibilidades que abren las imágenes no sólo en la escritura de Brecht, sino también en cuanto elemento crítico necesario para concretar una postura intelectual respecto a lo que, en el momento de escritura de estas obras, estaba aconteciendo en el mundo: el ascenso de Hitler al poder en 1933 y, después, el comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Son estos límites los que nos permiten abrir el poder dialéctico entre lo que vemos y lo que leemos, en una lectura ciertamente benjaminiana, que le permite observar los desastres de la guerra y leer críticamente el período histórico en el que vivió.

Descomponer y recomponer, por tanto, adquiere con estos trabajos narrativos de la modernidad la categoría de ejercicio poético; un gesto del que resulta una *nueva visibilidad* sobre lo que ya está representado, al mismo tiempo, que un principio de lectura sobre eso que no está escrito —ni podía estarlo— en textos e imágenes; restos todos ellos del exceso de producción capitalista significativamente objetualizado en la breve vida del consumo informativo de los periódicos que Brecht recorta a diario. La exigencia de Benjamin por aprovechar todo lo sobrante, aquello que para la razón estructurada en un gran sistema (idealista) de

conocimiento había pasado inadvertido, los desechos de la historia, como él mismo escribiría en una de esas piezas textuales que sustentaba la ruinoso ambición de sus *pasajes* era ya, sin embargo, un principio metodológico en su obra *Ursprung des deutschen Trauerspiel* cuando en el “Prólogo epistemocrítico” se refiere a la relación del “trabajo microscópico” (2012b, p. 9) como precisión de la labor teórica con respecto a la realidad objetiva. Establecida esta relación *micrológica*, como así también la denominó Adorno, el ejercicio teórico del alemán marcaba ya la trayectoria de un proceso epistemológico en transformación al concebir, por un lado, la crítica desde la *concepción simbólica de la significación* (en la imagen alegórica, por ejemplo), hasta derivar después dicha concepción en el *desmoronamiento de la totalidad material* en el capitalismo. De lo simbólico a lo material; del fenómeno al detrito. Lo cierto es que la mudanza epistemológica en Benjamin era análoga a su discurrir ideológico, pues el pensador berlinés manifestó muy temprano en una espiritualidad romántica, que tiempo después seguía leyéndose, de alguna manera, desde lo plausible del comunismo soviético.³⁷ Y a lo largo de todo ese proceso, a cada variación epistemológica, una concepción metodológica acompañaba a su proceso de conocimiento, puesto que, si entonces el *comentario* o la *cita* formaban parte de esa estructura metodológica que la crítica denomina *constelación*, ahora estos eran revestidos de una otra significación crítica en consonancia de la *técnica*. Nos referimos aquí al montaje como devenir epistemológico en una metodología más afín a la moderna era de los medios. De nuevo, como en otros muchos aspectos de su obra, Benjamín operaba las temporalidades desde

³⁷ Es evidente que Benjamin, en sus viajes a Moscú, pudo ver proyectadas su ideas en el espíritu materialista y revolucionario de LEF (1923-1925), un colectivo soviético vanguardista cuya práctica de ensamblaje y la creación colectiva servía como revisión –ideológica– del individualismo artístico, del cual –como Brecht– descreían. De hecho, la amistad entre éste y Sergei Tretiakov, uno de los sus componente más conocidos, se basa en la idea de una *refuncionalización* social [*Umfunktionierung*] del arte, asunto para ambos donde fundamental para hacer de las propuesta compositivas, un principio revolucionario. Para Tretiakov, según Didi-Huberman, tratar la literatura en términos revolucionarios, pasaba por situarla “Plus près du jornal” (1929) [1977], es decir, aproximarla a las formas crónicas e informativas –y visuales– de la narración periodística. Bajo estas mismas premisas Benjamin reconsideró, como antes se ha dicho, el *escritor como productor* (nota 2).

cualquier acto crítico y que sólo la distancia de la dialéctica podría asumir al mantener en un mismo plano cognoscitivo a las *estrellas* como *cadena de montaje*, esto es, la imagen de una *constelación*.

La idea de montaje que irrumpirá en tanto que modelo epistemológico, es a la vez la reconfiguración de las posibilidades narrativas de la historia. Sea como fuere, la conciencia destructiva en Benjamin participa de su propia lucidez en cuanto conciencia histórica, puesto que ya hacia el final de su obra ésta se radicalizará para buscar una terminología que precisamente se adhiriera, coherentemente, a las vicisitudes discursivas y políticas del momento. Por esta razón si la pareja *construcción/destrucción* comprendía una parte de su terminología que conectaba sus raíces románticas con la política de la República de Weimer, ésta será sustituida progresivamente por dos conceptos aún derivados de esta política epistemológica, pero que pertinentemente conectaban en la urgencia de un orden histórico violentado en aras de la razón: catástrofe y redención. Algo que atraviesa los *Arbeitsjournal*, en cuyo montaje se materializa la advertencia benjaminiana sobre la barbarie fascista en la visión del escritor, Brecht, que pretende mostrarla en su propia situación. Así las imágenes heterogéneas que recorta y pega Brecht en el flujo de su pensamiento asociativo: reproducciones de obra de arte, fotografías de la guerra aérea, recortes de prensa, cadáveres de soldados en los campos de batalla, retratos de dirigentes políticos, gráficos económico, paisajes en ruina, etc. Un dispositivo que remite a un *momento documental* –el testimonio– de la escritura, cuando esta, desde la literatura instalada aún en la categoría de ficción, no se comprometía con “el más real de los presentes” (Brecht, 1984, p. 13).³⁸

CONCLUSIÓN

La exposición de la guerra de Brecht esconde, paradójicamente, el secreto de su composición: un conjunto de elecciones estéticas que operan

³⁸ Parte de la disposición de Brecht sobre la guerra tiene que ver con la *indisposición* –moral– de la literatura alemana para dar representación a la verdadera destrucción, la material de la Segunda Guerra Mundial. Para profundizar sobre estos aspectos consúltese *Europa en ruinas. Relatos de testigos oculares de los años 1944 a 1948* (2013), de H. M. Enzensberger y *Sobre la historia natural de la destrucción* (2010), de W. G. Sebald.

sobre la misma producción de las formas literarias, entendidas en este contexto moderno como ejercicios verdaderamente revolucionarios. Así, la imagen crítica o el acontecer sensible en las páginas de los *Arbeitsjournal* o de *Kriegsfbel* supone ya un “conocimiento por montaje”, como diría el propio Didi-Huberman en *Quand les images prennent position* aumentando la propuesta epistemológica –y técnica– del propio Benjamin sobre la imagen. Dos pensadores que, al fin y al cabo, “se replantean la historia en términos de *estallido y reconstrucción*” con la que intentan advertir sobre la peligrosa deriva del progreso cuando, en aprovechamiento de los avances técnicos, el poder totalitario de los fascismos supone la escisión entre técnica y ética. En este contexto, entonces, la *toma de posición* de Brecht durante su exilio por Europa y América resulta, cuanto menos, necesaria. Pues además de una motivación ideológica, esta decisión no dejaba de sustraerse a cualquier determinación *estética* sobre su propia obra, aunque eso también le llevó a pensar sobre una concepción de la literatura –y del arte en general– ante la que siempre se postuló de manera crítica. Ella obedece, según Didi-Huberman, a una explícita renuncia de las “vaines prétentions d’une littérature «pour l’éternité»” (2009, p. 18) o, lo que es igual, a una estética tradicional que hace entender la actividad literaria, todavía a principios del siglo XX, desde concepciones ciertamente trascendentales o idealistas (la totalidad, la apariencia, la belleza o la armonía) y que, de alguna manera, participaban en la conformación de ciertos valores burgueses alrededor de lo que debía considerarse literatura. Si debemos entender la toma de posición de Brecht como una cuestión fundamentalmente estética, será precisamente por la subversión que realiza de dichas posturas en una escritura, la literatura, que se pretende actual, contemporánea. Para Brecht es la única manera de revisar las formas mismas de la representación literaria: ensayándolas, expandiéndolas. Por eso, la concepción del realismo de Brecht –que se constituye, en parte, a partir del desacuerdo crítico con Lukács– adelantó, quizá, cuestiones cruciales en lo teórico para lo que luego, en la práctica, coincidiesen ambas en el desarrollo fundamental de una conciencia histórica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, A. Th. W. (2001). *Mínima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid, Taurus.
- AGAMBEN, G. (2015). ¿Qué es un dispositivo? seguido de El amigo y La Iglesia y el Reino (trad. Mercedes Ruvituso). Barcelona, 2015
- AGAMBEN, G. (1996). “Política del exilio” (trad. por Dante Bernardi Archipiélago). Cuadernos de crítica de la cultura, Núm. 26–27, pp. 41–52.
- ARENDT, H. (2017) Hombres en tiempo de oscuridad. Barcelona, Gedisa.
- BENJAMIN, W. (2012a). Escritos políticos. Madrid, Abada Editores.
- BENJAMIN, W. (2012b). El origen del Trauerspiel alemán. Madrid, Abada Editores.
- BENJAMIN, W. (1991). Gesammelte Schriften II-I (ed. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser). Frankfurt, Suhrkamp.
- BRECHT, B. (1984). El compromiso en arte y literatura. Ediciones Península.
- BRECHT, B. (1993). Arbeitsjournal. 1938 bis 1942. Frankfurt, Suhrkamp.
- DÉOTTE, J. (2013). ¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière. Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2009). *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*. Paris, Editons Minuit.
- DOGÁ, U. (2012) Port Bou:¿Alemán? Paul Celan lee a Walter Benjamin. Madrid. La balsa de la medusa. Antonio Machado.
- DUBOIS, J. (1978). L'institution de la littérature, introduction à une sociologie. Bruxelles, Bernand. Natnan/Éditions Labor.
- ENZENSBERGER, H. M. (2013). Europa en ruinas. Relatos de testigos oculares de los años 1944 a 1948. Madrid, Capitán Swing.
- JAMESON, F. (2008). *Brecht and the method*. London, Verso.
- RANCIÈRE, J. (2018). *Tiempos modernos. Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política*. Shangrila Ediciones.
- RANCIÈRE, J. (2010). La noche de los proletarios: archivos del sueño obrero. Buenos Aires: Tinta Limón.

SEBALD, W. G. (2010). *Sobre la historia natural de la destrucción*. Barcelona, Editorial Quinteto.

TRETIAKOV, S. (1929). “Plus près du jornal” (trad. D. Konopnicki). Dans le front gauche de l’art. Paris, François Maspero. pp. 124-126.

UNSELD, S. (2018). *Siegfried Unseld. El autor y su editor*. Editorial Taurus.