

Georges Didi-Huberman

Anti Machado
Libros

CUANDO LAS IMÁGENES TOMAN POSICIÓN

PENSAMIENTO



Georges Didi-Huberman

Anti Machado Libros

CUANDO LAS IMÁGENES TOMAN POSICIÓN

PENSAMIENTO



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
© Editions de Minuit, 2008
© de la presente edición: Machado Grupo de Distribución, S.L.

REALIZACIÓN: A. Machado Libros

ISBN: 978-84-9114-024-5

Índice

- I. [La posición del exiliado:
exponer la guerra](#)
- II. [La disposición a las cosas:
observar la extrañeza](#)
- III. [La disposición de las cosas:
desmontar el orden](#)
- IV. [La composición de las fuerzas:
volver a mostrar la política](#)
- V. [La interposición de los campos:
remontar la historia](#)
- VI. [La posición del niño:
exponerse a las imágenes](#)

[Índice de ilustraciones](#)

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)

Solo los ojos son capaces aún de dar un grito.

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

I

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 propensión 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 consiente 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, zanjar. También -porque zanjar 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*, 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 comprender - 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”⁴, entre la acogida y la hostilidad, por ejemplo, la de los procesos macarthistas que tuvo que afrontar en América.

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 (padeció, 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 caucásico*, 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), “solo puedo escribir estos pequeños epigramas, octavas y ahora solo cuartetos”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, 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 mantener 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 “solo para escribir pequeños epigramas”–, no quiere decir que 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.

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).

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 solo a través de los periódicos", escribía ya antes de 1933¹⁴. Con Benjamin 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.

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 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 esta, comunicar experiencias vividas. Solo 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. Solo 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 elementos 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 solo 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 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” solo 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* permanente, 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 historia 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 sala de 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 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 ya-dicho 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 solo 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 Yo”³⁸. Esto Brecht ya lo escribía, a su manera, en su *Diario de trabajo* con fecha del 21 de abril de 1941:

el hecho de que estas notas contengan tan pocos datos de índole privada no solo 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 literarios³⁹.

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 las 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 fascismo 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 esta. puntilla casi no significa nada para mí, la guerra lo significa todo; sobre puntilla 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 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, esta 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 lenguaje”⁴⁹.

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 fundamental 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 asimismo 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 constricciones 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 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 Martín 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

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 *Antígona* 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.

DOCUMENTO

Para 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 solo ve “ruinas y ningún signo de vida de los obreros”⁶⁶. 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 envenenada”⁶⁷. 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 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 asemeje 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, 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.



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).

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 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, contra-ofensiva 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 este 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 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.

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 is 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 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