

Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, I*

Madrid, Antonio Machado Libros, 2008, 323 páginas.

Diez años antes de la publicación de este volumen, Georges Didi-Huberman justificaba el título y la forma misma de una colección de ensayos titulada *Phasmes* (1998) indicando algo que podría postularse como un programa de amplio alcance para su labor crítica. Allí indicaba que el investigador trabaja en dos tiempos muchas veces difíciles de conciliar: el de una obstinación continuada, que marca la “vía regia” de su trabajo, y el de la fascinación ante el hallazgo fortuito, el aparente desvío que ofrece la aparición de lo impensado. Toda investigación, entonces, queda sujeta a una doble tarea: la que impone la persistencia en la larga duración de una “idea fija” sin perder al mismo tiempo la impaciencia ante los hallazgos fortuitos. Las obsesiones del autor se articulan a lo largo de sus sucesivos trabajos en un montaje de objetos propios de lo que llama un “conocimiento accidental”. Una escritura, dice, que deberá asumir el estilo mismo de la aparición. Estilo convertido en herramienta del arqueólogo benjaminiano de la memoria evocado en “La imagen crítica” (1997), aquel que, atenazado por el vértigo simétrico de la falta y el exceso, asume el riesgo de tentar una arqueología de la cultura en términos foucaultianos a partir de la disposición de supervivencias heterogéneas y necesariamente anacrónicas. Ése pues, será el estilo que adopte el historiador (de arte) que asume como premisa la suspensión del sosiego en el relato, al establecer no sólo que el anacronismo no es una anomalía en la labor historiográfica, sino que es su objeto más preciso: sólo hay historia de síntomas, y lo propio del síntoma es la aparición, la interrupción del “curso normal de la representación” (*Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, 2000).

El sendero real del trabajo de Didi-Huberman aparece dominado por la interrogación del arte en la historia a partir de una teoría de la imagen y el montaje que se extiende sobre objetos de la más diversa factura, desde los bordes inadvertidos de la obra de Fra Angelico a las fotos supervivientes de los campos de la muerte nazis, desde las representaciones de la Pasión entre la Edad Media y el Renacimiento al *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. La persistente interrogación de la legibilidad y la visibilidad de la imagen, del modo de leer el arte en la historia necesariamente debía conducir a Didi-Huberman a un libro sobre Brecht. Eso, al menos, puede pensarse luego de haber transitado las páginas de este libro, cuya traducción y edición en lengua española vienen precedidas por la obtención del II Premio Internacional de Ensayo Círculo de Bellas Artes-Antonio Machado Libros. O, al menos, que la fecunda y constante relectura de Benjamin —mapa al que recurre tanto al seguir el sendero real como, sobre todo, en el momento de ensayar el desvío— debía en algún momento desembocar allí. Dicho de otro modo, *Cuando las imágenes toman posición* es un libro sobre Brecht que es necesariamente un libro sobre Benjamin, aunque al mismo tiempo podría pensarse que no es ninguna de las dos cosas. Lejos de la mera glosa, se trata para el autor aquí de volver a pensar la imagen de (y en) la historia *desde* Benjamin y Brecht. Ya en las primeras páginas del libro se hace claro el lugar que ocupará la lectura del artífice del *Passagenwerk* en la relectura de Brecht: “Cuando las posiciones brechtianas parecen, hoy más que nunca, “pasadas de moda”, conviene observar hasta qué punto fueron concordantes con las de Walter Benjamin, interlocutor privilegiado 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 las tomas de posición políticas” (pp. 15-16). Al mismo tiempo, “*Kriegsfibel* sería de alguna manera y probablemente de modo ignorado, el libro más benjaminiano de Bertolt Brecht” (p. 141). Para el lector hispanohablante, este libro viene asimismo a continuar el diálogo que tan bien documenta el trabajo de Erdmut Wizisla, *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*, aparecido hace pocos años en Paidós. A contrapelo del rechazo que, de acuerdo con Wizisla, Scholem y Adorno trasladaran a la edición misma de las obras de Benjamin, AIDI Huberman prosigue el fecundo diálogo que esta (con Arendt) “amistad única” hiciera posible.

Primer tomo de una serie titulada *El ojo de la historia*, cuyo segundo volumen (*Remontages du temps subi*) será publicado en breve, *Cuando las imágenes toman posición* se desarrolla en el contrapunto entre dos libros relativamente marginales dentro de la obra de Brecht. Haciendo de aquello que anuncia el título el eje central del libro, Didi-Huberman, sin esquivar los posibles puntos de contradicción que el derrotero del dramaturgo alemán ofrecería luego, se concentra en su escritura de exilio. La mención inicial al primer capítulo de los *Diálogos de fugitivos* sitúa al lector ya en esa línea, para dar lugar al doble cuerpo del archivo brechtiano del exilio que orientará su lectura: el *Arbeitsjournal*, por un lado, con el correspondiente análisis crítico del género intimista del diario y del modo en el cual Brecht renuncia a él al practicarlo. Por otro lado, el hallazgo, la aparición o *chose fortuite* que motiva el texto: “un libro

extraño y fascinante, a menudo olvidado en las biografías y bibliografías brechtianas” (p. 37), *Kriegsfibel*, el *ABC de la guerra*, montaje de imágenes y pequeñas piezas líricas, epigramáticas, “pequeñas máquinas dialécticas” (p. 54) a través de las cuales Brecht lee la historia reciente desde su posición de exiliado, desde el margen aciago del perseguido (ese derrotero del exilio que tan agriamente recupera el diálogo entre Ziffel y Kalle en el texto antes mencionado) que se convierte en *trabajo* de escritura (p. 14). Los dos textos organizan una doble temporalidad: la del diario llevado durante el exilio, por un lado, la de la obra publicada diez años después del fin de la guerra, ya instalado en Berlín Este, por el otro.

El primer capítulo, “La posición del exiliado: exponer la guerra”, sitúa a ambos textos no sólo en su situación histórica y biográfica (guerra y exilio) sino en el diálogo con el arte y la teoría de su tiempo, aquella que hace de la imagen y el montaje un arma crítica. En este sentido, exponer la guerra significa disponer los documentos que la misma va arrojando y organizarlos desde una posición tomada a partir de la búsqueda de un saber que implica la deconstrucción y remontaje de los discursos recibidos. Así, no es la posible revelación de una subjetividad lo que aparece en el *Diario de trabajo*, sino que éste se define por oposición al género “diario” en general como “Diario de guerra” e introduce en su caracterización el término clave para el constante indagar en la legibilidad de la imagen de Didi-Huberman: “un gigantesco *montaje de textos* con los estatus más diversos y de *imágenes* igualmente heterogéneas” (p. 31). El montaje hace legible aquello que el cliché (en la imagen y el lenguaje) oculta. Todo documento “encierra dos verdades, la primera de las cuales siempre resulta insuficiente” (p. 41). Esa premisa permite pensar el montaje como propedéutica, modo de procurar una legibilidad para el tiempo y las imágenes, cuya eficacia se funda, nos dice, en un “arte de la memoria” —único objeto asequible a la historia, como insiste ya en *Ante el tiempo*.

El segundo capítulo, “La disposición de las cosas: observar la extrañeza” organiza una lectura del texto brechtiano en la historia (es decir, en su disposición en la historia, en su génesis en la guerra, como queda datada en el *Arbeitsjournal* así como en los procesos de censura y autocensura a los que queda sujeta la edición de 1955) que permite asimismo situar el *Verfremdungseffekt* en una constelación teórica que es asimismo una constelación histórica, donde abre “en el campo dramático 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” (p. 76), y linda con el aura benjaminiana, la noción freudiana de lo ominoso, así como con las tesis de Simmel acerca de la extrañeza o con la *ostranenie* de Sklovski: “no hay distanciamiento sin trabajo de montaje, que es dialéctica del desmontaje y el remontaje, de la descomposición y la recomposición de toda cosa” (p. 81). Al mismo tiempo, Didi-Huberman se ocupa de desmontar críticamente el *Kriegsfibel*, no sólo en su situación histórica, sino en los términos de su composición: desde el análisis de la elección de una forma de carácter “primitivo y *funerario*” como el epigrama (p. 55) hasta la organización espacial del montaje y, por supuesto, la complejidad de su “forma épica”, que “toma posición en la historia de las formas porque articula explícitamente una tradición antigua con las más recientes técnicas del lenguaje cinematográfico, radiofónico y teatral” (p. 71). Cada capítulo ensaya un recorrido de lecturas propio, cuya tonalidad corresponde a Brecht, aunque siempre con el bajo constante de Benjamin. El tercero, “La disposición de las cosas: desmontar el orden”, termina de situar a Brecht en el panteón de los “maestros del montaje”, junto a Warburg, Eisenstein, Benjamin y Bataille, y procura calibrar “el valor operatorio del montaje brechtiano” (p. 92). La “complicidad estética” entre Eisenstein y Brecht se hace clara al identificar en los años veinte el desarrollo de “una noción del montaje transversal en todas las artes de la representación” (p. 95). Así resume la poética brechtiana en “un arte de *disponer las diferencias*” (p. 97), que opone su dialéctica del *dys-poner* para exponer el desorden, la interrupción y el desgarramiento de las cosas a la exposición doctrinal del “filósofo neo-hegeliano” (p. 108), cuyo exponente es desde luego Lukács.

Los extremos del realismo socialista y la “surrealización” general que podría sugerir la coronación del montaje como principio constructivo permiten en el capítulo cuarto (“La composición de las fuerzas: volver a mostrar la política”) proseguir desde una mirada renovada el debate Lukács-Brecht a partir de uno de sus términos centrales: el realismo. “Probablemente no hay *realismo crítico* sin crítica previa al realismo” (p. 125) afirma Didi-Huberman, oponiendo la totalidad y el reflejo objetivo lukácsianos al montaje, el *dys-poner* en Benjamin, Bloch y Brecht. Si la estética del realismo apunta, con Lukács, a producir el “reflejo objetivo” de una realidad dada, restituyendo su totalidad histórica, “[l]a exposición por el montaje, al contrario, renuncia por adelantado a la comprensión global y al “reflejo objetivo”. *Dys-poner* y recompone, por lo tanto interpreta por fragmentos en lugar de creer explicar la totalidad” (p. 127). El desorden del montaje, al distinguirse del orden realista, explica una vez más el título del libro: “Su valor político es [...] más modesto y más radical a la vez, porque es más experimental: sería, hablando estrictamente, *tomar posición* sobre lo real modificando justamente, de manera crítica, las posiciones respectivas de las cosas, de los discursos, de las imágenes” (p. 128). El

punto al que llegará finalmente el capítulo, será el que marca la distinción entre *tomar posición* y *tomar partido*, distinción que marca a su vez un límite entre Benjamin y Brecht: “Brecht ve en la toma de partido el objetivo natural de toda toma de posición, Benjamin comprende la toma de posición como una brecha posible en toda toma de partido” (p 143).

Ese límite es también el de la propia lectura, que fuerza, a conciencia, lo que cualquier “ortodoxia brechtiana” podría admitir: “Pero, ¿qué decía Brecht de todo esto?” (p. 161). La pregunta sigue a la digresión que, a través de la lectura de Benjamin, Bloch y Warburg, introduce el quinto capítulo, “La interposición de los campos: remontar la historia”, bajo la advocación de un concepto caro al autor: la anacronía. Estas detenciones en lo que Brecht dice sirven para no hacer olvidar al lector lo que ya sabe con respecto a Brecht e introducirlo de nuevo en aquello que el *Arbeitsjournal* y *Kriegsfibel* dejan leer en estos dos textos. Los diversos intertextos a los que apela Didi-Huberman (de la alegoría benjaminiana a las *Pathosformeln* warburgianas, desde el epigrama horaciano al uso de las fotos en W. G. Sebald, pasando por la alegoría humanista y barroca) le permiten organizar una lectura del “lirismo crítico” brechtiano en un recorrido que, a través de la discusión de la alegoría y el pathos, llega a la memoria una vez más como problema, volviendo al camino real de sus obsesiones, codificado esta vez en la poética del fotoepigrama de Brecht: “El lirismo documental saca su necesidad profunda de una tentativa de *no dejar mudo* lo inaudito de la historia” (p. 209), enunciado en el que puede releerse uno de los principales afanes de *Imágenes pese a todo*.

Una arqueología del *ABC* o libro de lectura, *Fibel*, opuesto a *Bibel* y *Fabel* como desmontaje del orden dado al lenguaje en la pedagogía brechtiana, permite a Didi-Huberman, vía Benjamin, leer en “La posición del niño” que da título al sexto y último capítulo, el más extenso, un desplazamiento del margen de la obra dada al comienzo por olvidada al centro del corpus Brecht como punto de llegada de todos sus proyectos: “Al envejecer, ¿entendió Brecht que su *Kriegsfibel* incluía toda su relación actual a la historia política, pero también todo su deseo, todo su proyecto de escritura y, quizás, de teatro?” (pp. 255-256). Si el género del *ABC* se ofrece como el “objeto anacrónico por excelencia”, esa anacronía cobra forma sobre todo a través de un gesto de ingenuidad que encuentra una vez más en el Benjamin de la *Infancia berlinesa* (así como en una figura cara a ambos escritores: Charlie Chaplin) un interlocutor privilegiado. Se trata de otra forma del extrañamiento, de una ingenuidad cuya “potencia heurística y teórica” consiste en ver “*cómo se mueven los cuerpos*, y ya está” (p. 265). A partir de allí Didi-Huberman conduce al lector por otro largo exordio benjaminiano que empujará el límite de lo legible en Brecht (incluso por el propio Brecht) hasta volver a la lectura del *Kriegsfibel*, luego de haber pasado por la embriaguez del hachís, el surrealismo y la iluminación profana y su lectura desde la plástica categoría del montaje, encontrando en él “un imaginativo por excelencia, un montador incluso, hasta cierto punto, un hechicero histórico” (p. 301). Finalmente la imagen de escritor de Brecht queda definida por un vaivén constante entre el régimen histórico y focalizado del *ver* y el anacrónico y disperso de la *videncia*, en una paradoja que, al no ser llevada hasta el final disuelve toda toma de posición legible en el montaje de *Kriegsfibel* en una necesaria toma de partido, y el libro otorgará la última palabra a Benjamin, la fecundidad de cuyo pensamiento termina de definirse como su objeto último al oponer el *compromiso mayor* del proyecto brechtiano a una *posición menor* que lo asocia al Kafka leído por Deleuze. Esta última palabra termina de afirmar al lector en el sendero real de las obsesiones que la escritura de Didi-Huberman asedia en cada nuevo trabajo y ejemplarmente en *Imágenes pese a todo*, aquella precisamente que opone la dinámica de un pensar por las imágenes que procede por la aparición y el montaje a la tentación de una “imagen total” como clausura del sentido de y en la historia. Un libro sobre Brecht, en definitiva, que es un libro sobre Benjamin: si Benjamin hacía posible la lectura de la anacrónica posición de Brecht en el presente, habrá sido finalmente Brecht quien abriera el camino para, una vez más, leer a Benjamin.

Juan Antonio Ennis