

Instituto de Investigaciones Gino Germani
VI Jornadas de Jóvenes Investigadores
10, 11 y 12 de noviembre de 2011

Fernando Catz

Maestrando en Comunicación y Cultura UBA. Becario de Doctorado CONICET Tipo I.
Proyecto UBACYT “Artes transmediales, tecnología, crítica cultural y sociedad. Estudio de
casos en Argentina y América Latina.”(Dir. Claudia Kozak)

Correo electrónico: fernandocatz@yahoo.com.ar

Eje 4. Producciones y consumos culturales. Arte. Estética. Nuevas tecnologías

Benjamin y Brecht: una teoría refuncionalizadora para la práctica cultural antagonista

Resumen:

Textos como *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin, y *Teoría de la radio* de Bertolt Brecht se han convertido en clásicos que son citados y reinterpretados cada vez que hablamos de problemas relacionados a los procesos de transformación de la cultura, la comunicación y la técnica. Estos textos son los fragmentos que han perdurado de una producción conjunta que buscaba aportar a la transformación revolucionaria de la sociedad, reconfigurando la práctica intelectual, teórica y artística al acercarla críticamente a las transformaciones sociales técnico comunicativas.

Para comprender esta producción se hace necesario reconstruir la constelación significante del pensamiento de Brecht y Benjamin, haciendo un recorrido por la estrecha relación que tuvieron. Indagaremos cuáles fueron las vinculaciones que establecieron con los distintos movimientos de vanguardia (en particular las vanguardias constructivistas y productivistas) y su intervención en los debates político-culturales con los principales referentes teóricos del marxismo de su época. Profundizaremos el estudio de sus teorías sobre el arte y la cultura, su concepción sobre la técnica y los medios de comunicación, incorporando otros textos menos conocidos.

1- Redimir la producción conjunta como una teoría particular (refuncionalizadora)

El filósofo y crítico Walter Benjamin y el escritor y teórico del arte Bertolt Brecht construyeron una fuerte amistad que acompañó un fructífero trabajo conjunto, entre debates político-intelectuales y producción artística y teórica. Sin embargo, muchas veces estos trabajos (e incluso esa amistad), fueron mal comprendidos. Algunos reconocidos intelectuales cercanos a ellos, los consideraron ajenos a su producción teórica y reflexiva profunda, sino más bien ligados a una perjudicial relación personal y a una adhesión política superficial a ideas extremistas. Hannah Arendt señaló que “la amistad entre Benjamin y Brecht es única porque en ella el mayor poeta alemán vivo se encontró con el crítico más importante de la época” (Wizisla 2007:39). Pese a eso, estas f(r)ases de la producción conjunta de Benjamín y Brecht han sido dejadas de lado, como un error, algo sin valor o una especie de arrebato transitorio e incomprensible; tal vez el tipo de cosas que hubieran interesado a los autores a los que nos referimos.

Por el contrario, queremos plantear que en esa serie de textos se puede encontrar una concepción que, sin llegar a estar formulada como una teoría sistematizada, es sí un conjunto coherente de ideas que cuestiona radicalmente el lugar de la cultura para buscar hacerla partícipe en un proceso de cambio social revolucionario. Logran anudar en una formulación discursiva particular, el énfasis de prácticas e ideas que se fueron hilando por las vanguardias artísticas en años en que se estaba haciendo carne la posibilidad de cambiar la vida y transformar el mundo. Se trata de una teoría sobre el lugar que ocupa en la sociedad contemporánea, la cultura (incluyendo el arte, la intelectualidad y los medios de comunicación). Y sobre todo, un proyecto, un programa para la práctica cultural en un contexto revolucionario. Esta teoría parte del análisis de las condiciones de producción del arte, la crítica de su funcionamiento y los cambios emergentes. Se trata de una teoría refuncionalizadora del arte y la cultura, para orientarlos en un sentido antagonista al capitalismo.

Nuestro propósito es rastrear un discurso (Foucault, 2006:50) en su desarrollo histórico, señalando capas de textos, prácticas, momentos. A partir de esto, intentaremos ordenar la producción de los autores, estableciendo etapas en sus prácticas y producciones. Desarrollaremos en cada etapa algunas nociones centrales, aunque no sean las únicas, para lograr un orden expositivo aunque no se atenga exclusivamente a lo cronológico.

Sin pretensión de exhaustividad, pretendemos avanzar hacia dos líneas de trabajo:

-estudiar algunos textos programáticos en relación a cuerpos de documentos con los que establecen series discursivas. Partiendo de un corpus más amplio como referencia interpretativa, buscaremos identificar textos importantes a los que no se prestó atención así como reinterpretar los textos más conocidos, que fueron desgajados muchas veces de sus relaciones.

-establecer una reconstrucción histórica tanto sincrónica –la relación de esos textos con las prácticas y las instituciones, los sujetos- como diacrónica –continuidades y rupturas. Consideramos fundamental para la interpretación de estos textos reconstruir no sólo el trabajo conjunto, sino su desarrollo y la vinculación que tuvieron con otros sectores (como las vanguardias productivistas y los debates en el ámbito intelectual marxista).

Si bien no tenemos acceso al conjunto de los documentos originales, hemos realizado una recopilación sustancial de fuentes primarias y secundarias. Nuestro corpus está compuesto por los textos escritos por Benjamin sobre Brecht (el conjunto de los textos recopilados por Wizisla salvo uno que no encontramos editado en castellano), una importante recopilación de escritos de Brecht sobre estas temáticas (Brecht:1973 recopila la mayor cantidad de textos, en particular los textos escritos para *Das Wort*) y el trabajo exhaustivo de Wizisla como referencia general y en particular a los proyectos conjuntos.

Si bien no aspiramos a concluir el tema, buscamos establecer hipótesis de interpretación más incluyentes que subsanen faltas y abran caminos de interpretación que nos permitan sentar la base para un posterior análisis en otros períodos de las teorías y prácticas antagonistas del arte.

2- Lecturas y relecturas. Visiones instituïdas y redentoras de estos textos.

Benjamin y Brecht se encontraban en el centro de un grupo de importantes intelectuales (alcanza con señalar tan sólo a Scholem, Adorno, Lukacs y Arendt). Amistades –o enemistades- de tal importancia dieron brillo a estos autores, pero también producen cierto encandilamiento al momento de tratar de comprenderlos. Estas cercanías hicieron que primaran ciertas interpretaciones sobre ellos, y que otras relaciones e interpretaciones posibles quedaran un poco en las sombras. En particular, amigos de Benjamin que lo sobrevivieron no veían con buenos ojos la relación con Brecht, a quien detestaban y percibían como una mala influencia no sólo sobre él sino también, sobre su producción intelectual.

Un hecho que incidió fuertemente en las interpretaciones de la obra de Walter Benjamin fue la edición posterior de su obra por el Instituto de Investigación Social en EE.UU. Si bien rescató a Benjamin del olvido y le dio relevancia académica, fue señalada como portadora de importantes “distorsiones”, en cuanto a selección, ordenamiento y traducción de la obra. Se puede tener en cuenta como atenuante que fue hecha en condiciones de peligro político (Jay 1989:87), pero no aceptar estas deformaciones dejando de lado sus efectos. (Wizisla 2007:41) Uno de los efectos fue el desgajamiento de la producción conjunta con Brecht, que quedó cubierta por los fantasmas del mecanicismo materialista y la sospecha de aires estalinistas.

Sin embargo, algunas obras significativas vienen rescatando, reinterpretando revalorizando, este momento conjunto de producción y resituándola en sus relaciones con las vanguardias estéticas y teórico-políticas. Sin duda una gran importancia tiene la obra de Buck Morss (2005) quien rescata la obra de Benjamin en relación con sus contextos en particular con los sectores de la vanguardia soviética y su contenido revolucionario, rompiendo con la visión heredada de la guerra fría. Lunn (1986) establece un trabajo comparativo entre los principales intelectuales marxistas (Brecht, Lukacs, Adorno y Benjamin) que polemizaron sobre estos temas. Expósito (2009) abre caminos fructíferos hacia la relación con las vanguardias productivistas soviéticas. Y sin duda el más exhaustivo trabajo sobre el tema es el de Wizisla (2007), quien la rescata la relación con Brecht y analiza en particular el corpus documental.

3- Vanguardias (constructivistas) y marxismo (filosófico): los senderos que confluyen 1923-29

Conocer los recorridos de Benjamin y Brecht previos a su trabajo en común, nos permiten comprender algunos de los motivos que llevaron a su encuentro y tener elementos para entender mejor su relación y producción conjunta. Se acercaron no casualmente, a dos sectores que lograron gran presencia en la Alemania de esos años: la teoría marxista (que vivió una revitalización entre la intelectualidad fundamentalmente desde la filosofía y las interpretaciones culturales) y las vanguardias artísticas (en particular, los grupos constructivistas y productivistas).

Walter Benjamin venía desarrollando su carrera de filosofía de forma no tradicional, a través de una obra de escritura fragmentaria, poética, que se acercaba a la teología en particular el mesianismo cabalístico. Hacia 1925, luego de intentar infructuosamente ingresar en la academia (su tesis fue rechazada dos veces), Walter Benjamin comienza a buscar otros

caminos de desarrollo profesional, y también de sustento. (Jay 1989:334) cobrando fama como periodista, crítico y en trabajos de divulgación en la radio y como conferencista. En palabras del propio Benjamin “fueron primero indicios de un giro que despertó en mí la voluntad no de ocultar barrocamente, como hasta ahora, los factores actuales y políticos de mis pensamientos, sino de desarrollarlos, y de hacerlo, a modo de prueba, de manera extrema” (Wizisla 2007: 22)

Es en esa época que se relaciona con Asja Lacis, militante, actriz y dramaturga letona dedicada al teatro infantil. Este vínculo llevará a su divorcio y expresa su simultáneo acercamiento a los movimientos revolucionarios y las vanguardias artísticas, “en absoluto beneficio de una liberación vital y del examen intensivo de la actualidad de un comunismo radical” tal como le escribe a Scholem.

En 1924 Benjamin lee *Historia y conciencia de clase* de Lukacs, que al igual que *Marxismo y filosofía* de Korsch, habían sido publicadas el año anterior teniendo gran influencia en el acercamiento de muchos intelectuales hacia un marxismo radical.

Es conocido el interés de Benjamin hacia el modernismo de Kafka o a los arranques surrealistas, pero no siempre se prestó atención a la relación (incluso de amistad) que tuvo con las vanguardias constructivistas y productivistas alemanas y soviéticas, entre las que había un fluido intercambio. Schwartz (2001) señala que en su carrera como crítico, comenzó a frecuentar las vanguardias constructivistas en las artes visuales: fotógrafos como Sasha Stone, o pintores como Laszlo Moholy Nagy o cineastas como Hans Richter. En 1926 viaja a Moscú, entrando en relación de primera mano con las vanguardias soviéticas.

Este viraje en la obra de Benjamin aparece marcado en 1928 por la publicación de su texto *Dirección única*, donde dispara frases como “el crítico es estratega en el combate literario”, “quien no puede tomar posición debe callar” y “Para ser significativa, la eficacia literaria sólo puede surgir del riguroso intercambio entre acción y escritura; ha de plasmar, a través de octavillas, folletos, artículos de revistas y carteles publicitarios, las modestas formas que se corresponden mejor con su influencia en el seno de las comunidades activas que el pretencioso gesto universal del libro” (Wizisla 2007:21)

El fotomontaje de portada fue realizado por Sasha Stone, quien era amigo de Benjamin y no sólo colaboró con el diseño, sino que fue en quien se inspiró Benjamin para su idea de un “técnico-artista”: de formación técnica, Stone se vuelve luego al arte como fotógrafo y montajista autodidacta. Schwartz señala que ya en *Dirección única*, el escritor aparece como “experto”, un técnico que “opera” las palabras; en este sentido a diferencia de otras interpretaciones, debe leerse más cerca de los constructivistas que de los surrealistas (Schwarz

2001:409). Como señala Schwartz “a la vanguardia le gustaba imaginarse como los héroes técnicos no burgueses, los expertos proletarios”.

Este doble acercamiento al marxismo y las vanguardias, llevó a Benjamin en 1924, a poco de haberla conocido, a solicitarle a Asja Lacis que lo ponga en contacto con Bertolt Brecht. Ese encuentro todavía no estaba maduro: Brecht mostró desinterés.

Para esa época Brecht era un reconocido artista; en 1922 su obra “Tambores en la noche” gana el premio Kleist. Ya desde antes tenía renombre; en 1918 había comenzado su carrera artística con la publicación de “La balada del soldado muerto” y con la obra de teatro “Baal” teniendo 20 años. Las primeras obras de teatro (una “capa” o “camada” expresionista según señala Jameson 1999:22) pronto dejarán lugar a su desarrollo más propio del teatro épico del que “Un hombre es un hombre” podría considerarse el puntapié inicial en el año 25. Estos primeros años tienen un marcado tono nihilista y provocador.

Brecht había participado del USPD (separación izquierdista y antibelicista del Partido Socialdemócrata Alemán) y fue parte de los Concejos obreros que emergieron en esos años luego de haber participado en un hospital de campaña como enfermero. Hacia 1926 toma cursos en la “Escuela obrera de Berlín” y luego profundiza sus estudios del marxismo, llegando a expresar: “Cuando leí El Capital de Marx, comprendí mis piezas” (Wizisla 2007:23) y que Marx era “el único espectador para mis piezas que había visto hasta ahora”

En 1927 se acerca al trabajo de Erwin Piscator. En común tendrán la inspiración marxista y la experimentación sistemática acompañadas de una profunda producción teórica, las cuales no pueden entenderse separadas de la agitación y organización en los círculos obreros de esa época: “en el Volksbuhne berlínés, donde la simultaneidad, el corte cinematográfico y el rechazo “proletario”, “colectivista” de los héroes individuales se asemejaba al teatro de Meyerhold...” (Lunn 1986:121-122) Brecht también estaba fuertemente relacionado con los trabajos de las vanguardias soviéticas en distintos campos; en 1926 asiste al estreno en Berlín de *El acorazado Potemkim*, y se entusiasma con sus radicales métodos de montaje.

Hacia 1928 Brecht ya se encontraba “en la cima de su carrera” (Wizisla 2007:23). Despues del éxito de la Opera de dos centavos (1928), se acentúa su preocupación por la transformación del teatro. Es el momento de mayores aspiraciones tanto artísticas como políticas, que se vuelcan también a su producción teórica. Es cuando intenta sistematizar la teoría del teatro épico, y hacia el 29 emprende intentos que confluyen con los intereses de Benjamin, de realizar obras “didácticas”, “que incluyeran y activaran al público”. (Wizisla 2007:23) (mantendremos por convención “didácticas” aunque algunos autores recomiendan la traducción “de aprendizaje” para quitarle cierto tono iluminista en vez de ejercitador).

Por su parte, Benjamin le señala a su amigo Scholem en una carta “Te interesará saber que en los últimos tiempos se han desarrollado relaciones muy amistosas entre Brecht y yo, que no se basan tanto en lo que él ha hecho y de lo cual yo sólo conozco la Ópera de Dos centavos y las baladas, como en el interés fundado que es necesario tener por sus planes actuales”. Benjamin buscaba una “tensión” en su “pensamiento de extremos”. (Wizisla 2007:28-29).

En 1929, la República de Weimar todavía no lograba constituir un gobierno estable cuando estalla la crisis mundial. Benjamin buscando prácticas artísticas radicales, y Brecht intentando desarrollar una teoría sistemática, finalmente se encuentran; coinciden sus intereses, lo que hace productiva esa amistad, incluso con sus tensiones, o gracias a ellas.

4- Trabajo conjunto: política cultural y dialéctica vanguardista 1929-1933

Benjamin y Brecht entablan una gran amistad y emprenden un trabajo febril en común, en el que buscarán desarrollar una política para nuclear a los intelectuales en proyectos colectivos desde una particular visión marxista del campo cultural.

El fascismo dominaba media Europa. En Alemania nazismo se iba consolidando como una primera minoría que no lograba constituirse en el poder plenamente, la República era inestable, los partidos burgueses se disputaban entre ellos, la represión crecía, la crisis económica cobrara carácter mundial y la revolución se desarrollaba.

En 1929 se estrena “Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny” siendo otro gran éxito y polémica de Brecht. Pero sobre todo este período se caracteriza por una prolífica **experimentación formal** (se desarrollan las piezas “didácticas” como la pieza de Baden Baden), la **exploración de soportes y medios** (desde la “pieza radiofónica” *El vuelo de los Lindbergh* hasta el cine, con la versión filmica de la “Ópera de dos centavos” que será desestimada por Brecht, el film “Kuhle Wampe” en el que participa en el guión, y el libro para niños “Los 3 soldados” con ilustraciones de Grosz) y la profundización de su **radicalización política**. Dentro de la camada de un discurso militante más explícito de Brecht, encontramos “La medida”, “El que dice sí y el que dice no”, “La madre” y “Santa Juana de los mataderos” (en la que Benjamin colabora).

También se profundiza la **relación con intelectuales soviéticos de las corrientes productivistas** que estuvieron en Berlín en esa época. Un ejemplo es El lissitski, pintor, diseñador y arquitecto, quien fue “embajador cultural” de la Unión Soviética en Alemania.

Otro fue el escritor Tretiakov, cuyo viaje en 1931 generó gran impacto entre los intelectuales de Berlín. Buck Morss (2000) remarca que una visión impuesta a partir de la Guerra Fría elimina esta influencia o no permite comprenderla, dado que instala una falsa visión donde la vanguardia soviética es vista como una degradación del arte en la propaganda política.

Una intensa **producción teórica** fue otra característica del período, en 1930 se publica el primer tomo de *Versuche* (“Tentativas”), los textos teóricos de Brecht. Benjamin da una conferencia radiofónica, “Bert Brecht” y publica en *Frankfurter Zeitung* “Del comentario sobre Brecht” (Wizisla 2007:307) En 1931, luego de la puesta en escena de “Un hombre es un hombre”, Walter Benjamin escribe la primer versión de “Qué es el teatro épico”. Wizisla (2007:177) señala que Benjamin escribió entre 1939 y 1939, once textos sobre Brecht, cinco de los cuales fueron publicados. Estos trabajos fueron parciales, pero estaban incluídos en un plan de un libro. “El trabajo de Benjamin se convirtió en una monografía sobre el escritor dedicada a distintos momentos de la obra e influencia de Brecht. Está inconclusa, pero no es heterogénea.”

Además, ya desde 1929 ambos venían teniendo planes y discusiones de distintos **proyectos colectivos**; están documentados en 1930 planes para un Grupo de estudios y plan de revista contra Heidegger; una Sociedad de amigos materialistas de la dialéctica hegeliana (proyecto de organización de intelectuales), un Club marxista (proyecto de especie de grupo de estudios e investigación) (Wizisla 2007:73)

En 1929 habían comenzado con el proyecto que más se había desarrollado, el de editar una revista bajo el nombre de *Crisis y Crítica*. En el proyecto estaban involucrados como parte del consejo editorial Bernard von Brentano, Herbert Jhering (crítico teatral), además de Benjamin y Brecht; y como colaboradores: Ernst Bloch, Sigfried Kracauer, Georg Lukacs, Alfred Kurella (se pensó una larga lista de colaboradores especialistas Wizisla 2007:136). Los puntos centrales que unieron (y enfrentaron) a sus participantes, pueden ser tomados como rasgos identificatorios de las concepciones que guiaron la producción de Benjamin y Brecht en este período.

En primera instancia, podemos remarcar la importancia de **organizar a los intelectuales** de izquierda para intervenir en el campo artístico y cultural. Se trataría de una revista “bien de izquierdas”, “más científica, más académica que periodística”, tratando cuestiones literarias y a veces crítica teatral y de cine.

El segundo punto que se desarrolla a partir de este, es la idea de **la crítica como teoría transformadora**. La crítica abandona su lugar “culinario” (el “gusto individual de la persona del crítico” Wizisla 2007:141). “La necesidad de Brecht de teoría en la crítica y la praxis

meditada de la crítica en Benjamin se encontraron y conformaron una estrategia”. Esto implica no sólo elevar su carácter a un nivel teórico y filosófico superior, más analítico y social, sino también cambiar su carácter.

En las palabras de Benjamin: “La revista estaba planeada como un órgano en que especialistas del campo burgués debían encarar la exposición de la crisis en la ciencia y el arte. Y debía hacerse con la intención de mostrarle a la inteligencia burguesa que los métodos del materialismo dialéctico le están dictados por sus necesidades más propias, necesidades de la producción intelectual y la investigación, y además también necesidades de la existencia. La revista debía servir como propaganda del materialismo dialéctico al aplicarlo a cuestiones que la inteligencia burguesa tiene necesidad de reconocer como muy propias.” (Wizisla 2007:138-139). Sobre cómo interpretar estos caminos es donde se abrirán divergencias insalvables.

En 1931 se habían endurecido las tratativas con Lukacs: “Brecht censuraba los <<métodos propagandísticos>> y el gesto de <<superioridad>> con el que Lukacs intentaba acaparar dogmáticamente a los intelectuales: <<Sin duda es un error creer que, sacudidos por la crisis, los intelectuales caerán al más leve impulso como si fueran peras maduras en el regazo del comunismo>>.” (Wizisla 2007:134) Brecht y Benjamin se distanciaban de la idea de que la necesidad marxista en el arte sea aplicar y difundir la visión del partido.

Scholem –quien no tenía simpatías por Brecht- dijo “Él fue, por cierto, el único autor en el que [Benjamin] pudo observar de cerca el proceso de creación de un gran poeta, y a cuyo comunismo, teñido originariamente de un fuerte anarquismo, lo unían muchas cosas” (Wizisla 2007:30). La visión de las masas mesiánica y redentora del “genial-alejandrino” Benjamin asociada a una visión metafísica y teológica, es en cierto modo, una imagen espejada en el otro extremo, por la visión de la turba urbana, desposeída, amoral e inmanejable del “genial-sucio” Brecht. (Bloch los llama así, Wizisla 2007:36), así como uno elaboraba esa visión en un estilo de “dialéctica en suspenso”, de ambigüedades, de irresoluciones, y el otro, en una forma de contradicciones descarnadas, elementos heterogéneos y finales sin resolución. Esta visión se expresaba en las obras de teatro y los poemas de Brecht, y en los ensayos de Benjamin sobre Baudelaire, pero también y sobre todo en sus textos breves, críticas, reseñas, etc.

Pero además, su idea de una política cultural implica una especificidad del rol intelectual. Para ellos, a diferencia de otros autores, la dialéctica no es un método para comprender la realidad como totalidad, ni abarcar las mediaciones como forma de penetrarla. Más bien es una forma de acuchillar la realidad. Es un método de contradicciones, de oposiciones, de paradojas, de provocación, tal como Benjamin destaca en la creación de Brecht, las *Historias del Señor Keuner* (Benjamin 1930:277) o en sus palabras: “Un comportamiento dialéctico inmanente es

lo que a modo de relámpago se pone en claro en una situación –como reproducción de palabras, acciones y gestos humanos-. La situación que el teatro épico descubre es la dialéctica en estado de detención.” (Benjamin 1931a:28) Tal como lo rescata Benjamin de Brecht, el pensamiento –y la dialéctica- no es una abstracción sino una intervención, “desarrolla su tesis sobre las masas: la inteligencia de los capitalistas crece en proporción a su aislamiento, la de las masas en proporción a su concentración” y “pensaba en la cabeza de otros, y también en su cabeza pensaban otros” (Wizisla 2007: 79 y 82)

Desde esta concepción llegan a definir el rol de los intelectuales, que no será guiar y adoctrinar sino intervenir y provocar, desarrollando sus herramientas técnicas –intelectuales y artísticas-. “La determinación (...) con la que los representantes más importantes de *Krise und Kritik* habían hecho de la dimensión técnico-constructiva del arte un componente de su propia estética, hace comprensibles las tensiones con el ala agrupada en torno a Kurella y Lukács, ligada políticamente al partido y con argumentos más bien tradicionales en teoría del arte. (...) Éstos pedían al arte que sirviera directamente a la lucha de liberación del proletariado, aquéllos consideraban imprescindibles los experimentos en el arte que convirtieran la destrucción de la realidad cerrada y el ensayo de formas nuevas, abiertas, en principios eficaces para el arte y por lo tanto para la sociedad. Sin embargo, Benjamin, Bloch, Brecht y sus compañeros no pretendían en absoluto descartar la influencia política, aspiraban a una síntesis de las dimensiones técnico-constructiva y social del arte, que trataría de crear un vínculo indisoluble entre pautas artísticas refinadas y pautas políticas progresistas.”

5- Refuncionalización y pedagogía. Una visión productivista de la técnica artística y...

Entre febrero y marzo de 1933, Benjamin y Brecht emigran frente al ascenso del nazismo que, lejos de las previsiones de los comunistas, logró aglutinar a las clases dominantes, cierta estabilización económica y el apoyo de las masas. Benjamin parte hacia París, Brecht toma el rumbo de Praga comenzando un largo itinerario. En condiciones difíciles de trabajo y también de comunicación entre ellos, sumaron motivos existenciales para su colaboración (Wizisla 2007:91). En este contexto, a diferencia del período anterior de productividad febril, además de obras de resistencia al fascismo, escriben obras más reflexivas y sistematizadoras desde lo teórico. Podemos tomar algunas de estas obras como programáticas, donde encontraremos expuestos con claridad los fundamentos de su concepción de refuncionalización revolucionaria del arte.

Brecht y Benjamin tendrán numerosos encuentros y períodos compartidos en París y en Skovsbostrand (Dinamarca) entre el 34 y el 38. Colaborarán en diversos proyectos literarios, entre ellos una novela policial conjunta, además de transformarse en mutuos agentes literarios traduciendo y publicando sus textos desde la distancia, en una situación económica difícil, sobre todo para Benjamin (Wizisla 2007:96). Una carta de Brecht pinta la situación: “Es un lugar agradable. Para nada frío, mucho más cálido que París. (...) Además la biblioteca de Svendborg consigue todos los libros. Tenemos radio, periódicos, naipes, pronto tendremos sus libros, tenemos estufas, pequeños cafés, un idioma increíblemente fácil, y el mundo se derrumba aquí más silenciosamente.” (Wizisla 2007:100)

En este contexto Brecht escribirá una camada de obras antifascistas (*Terror y miserias del Tercer Reich, Los fusiles de la madre Carrar, Cabezas redondas y cabezas puntiagudas*) Tal como Jameson (1999:32) señala, se trata de obras más simples y naturalistas, con ánimo propagandístico, pero que se concentran en marcar los gestos cotidianos que sostienen el nazismo e incentivan la lucha desde esos mismos lugares. También se destacan en este sentido algunos discursos o textos de intervención como “Las cinco dificultades para decir la verdad” o su intervención en el Congreso internacional de escritores, que dentro de su carácter propagandístico, no dejan de intentar aportar a la lucha antifascista desde la reflexión sobre las herramientas intelectuales. Aunque algunos ven en estos textos una apología del estalinismo, es importante remarcar que Brecht mantenía una distancia privada. En las notas del diario de Benjamin sobre sus conversaciones con Brecht (Benjamin:1934) queda clara esta situación, en la que ven con tristeza que pese a ser un estado autoritario que probablemente haya asesinado a su amigo Tretiakov, hasta 1939 la URSS fue el único país que rechazaba seriamente el fascismo, mientras las socialdemocracias no intervenían y las potencias liberales la veían como un freno al comunismo. Por otro lado, comenzarán a surgir algunas de las obras más conocidas de Brecht que sin abandonar técnicas del teatro épico, toman un perfil más humanista y antibelicista, como *El alma buena de Se zuan, Madre Coraje y sus hijos, El proceso de Lúculo o Galileo*.

En medio de dificultades para publicar, incluyendo una tensa relación con el Instituto, Benjamin elabora en esta época algunos de sus artículos teóricos más desarrollados y conocidos (entre ellos los ensayos sobre Baudelaire, Eduard Fuchs, etc.) Los comparte y discute con Brecht, quien expresa oposición, pero Benjamin señala sus comentarios como productivos (Wizisla 2007:93) Benjamin sigue produciendo reseñas sobre las obras de Brecht, también lo incluye en distintos planes de conferencias sobre las vanguardias. Una obra

fundamental de la época (sin duda la más difundida y analizada) es el ensayo sobre “*La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*”.

Consideramos fundamental poner en relación este ensayo con los textos sobre Brecht, en particular, con “*Qué es el teatro épico*” y “*El autor como productor*”. Comparten motivaciones (pensar el trabajo intelectual como búsqueda de herramientas contra el fascismo), conceptos (aura, distracción, dialéctica en suspenso), y objetos (arte tradicional, cambios técnicos, y en particular la obra de Brecht sea como objeto principal o ejemplo). Pese a ser redactados con anterioridad (Wizisla fecha a ambos en el 31), Benjamin intentará leer *El autor como productor* como conferencia el 34 y hace una segunda versión de *Qué es el teatro épico* en el 39. “*La obra de arte...*” puede considerarse como un prólogo conceptual a los otros dos textos; Benjamin lo escribe volviendo hacia atrás para plantear fundamentos teóricos de una historia crítica de la sensibilidad, se acerca al arte como configuración histórica de la percepción, y de allí se dirige a los medios de masas. El ensayo sobre la obra de arte es un texto que plantea retrospectivamente las preguntas que se estaban respondiendo en textos y prácticas anteriores. Por eso termina con afirmaciones sumamente categóricas sobre la estetización de la política y la politización del arte que no explica, dejando a modo de final abierto. Qué es la politización del arte es lo que se responde en estos otros textos, por eso los tomaremos como una unidad que establece una teoría.

El primer objetivo será hacer una crítica histórica de la percepción desde la perspectiva de una sociología marxista. “El tratamiento dialéctico de la cuestión (...) nada puede hacer con cosas pasmadas, aisladas: obra, novela, libro. Tiene que instalarlas en contextos sociales vivos. (...) Sólo que al hacerlo se ha caído con frecuencia en lo grandioso, y por tanto, necesariamente, también a menudo en lo vago. (...) antes que preguntar: ¿en qué relación está una obra literaria para con las condiciones de producción de su época?, preguntaría: ¿cómo está en ellas? Pregunta que apunta inmediatamente a la función que tiene la obra dentro de las condiciones literarias de producción de un tiempo. Con otras palabras, apunta inmediatamente a la *técnica* literaria de las obras.” (Benjamin 1931b:119)

Buck Morss señala al respecto: “Sin duda, Benjamin debe estar diciendo algo más que simplemente hacer de la cultura un vehículo para la propaganda comunista. Le exige al arte una tarea mucho más difícil; esto es, la de deshacer la alienación del sensorium corporal, restaurar la fuerza instintiva de los sentidos corporales humanos por el bien de la autopreservación de la humanidad, y la de hacer todo esto no evitando las nuevas tecnologías sino atravesándolas.” (Buck morss, 2005:171)

Desde este análisis, Benjamin estudia el arte tradicional a través del concepto de aura, que es una categoría que lo liga originariamente a lo cultural, y aunque se mantiene como característica residual, deviene una forma caduca. Retomando palabras de Brecht, desestima ese arte y esa crítica como “culinarios”: “el foso que separa a los actores del público como a los muertos de los vivos (...) abismo que comporta más imborrablemente que cualquier otro elemento de la escena las huellas de su origen sacral, ha perdido su función.”, es un aparato caduco. “Esta falta de claridad sobre su situación, que domina a músicos, escritores y críticos, tiene consecuencias enormes a las que se presta menguada atención. Porque al opinar que están en posesión de un aparato, que en realidad les posee a ellos, defienden uno sobre el que ya no tienen ningún control y que no es, según creen, un medio para los productores, sino más bien contra ellos.” (Benjamin 1931b:17)

Sin embargo, se puede recuperar al arte como otros medios de producción, “En orden a la modificación de formas e instrumentos de producción en el sentido de una inteligencia progresista –y por ello interesada en liberar los medios productivos, y por ello al servicio de la lucha de clases- ha acuñado Brecht el concepto de transformación funcional. Él es el primero que ha elevado hasta los intelectuales la exigencia de amplio alcance: no pertrechar el aparato de producción sin, en la medida de lo posible, modificarlo en un sentido socialista” Los autores y las masas se transforman en peritos, técnicos, especialistas con la capacidad de generar nuevas técnicas que reorienten los aparatos de construcción de la percepción: “El teatro épico parte del intento de modificarlo fundamentalmente. Esta escena ya no representa a su público <<las tablas que significan el mundo>> (por tanto un espacio mágico), sino un lugar de exposición favorablemente situado. Su público ya no significa para su escena una masa de personas en las que se ensaya el hipnotismo, sino una reunión de interesados cuyas exigencias ha de satisfacer. (...) El director no da ya sus actores indicaciones para conseguir un efecto, sino tesis para que tomen una posición. Y el actor ya no es para el director un mimo que debe encarnar un papel, sino un funcionario que tiene que inventariarlo.”

No sólo se cambian las formas, sino fundamentalmente se reorienta al arte hacia otros fines, básicamente, la pedagogía “Jamás será su trabajo aplicado a los productos, sino que siempre, y al mismo tiempo, se aplicará a los medios de producción. Con otras palabras: sus productos tienen que poseer, junto y antes que su carácter de obra, una función organizadora. Y, en modo alguno, debe limitarse su utilidad organizativa a la propagandística (...) en primer lugar instruye a otros productores en la producción y que, en segundo lugar, es capaz de poner a su disposición un aparato mejorado. Y dicho aparato será tanto mejor cuanto más

consumidores lleva a la producción, en una palabra, si está en situación de hacer de los lectores o de los espectadores, colaboradores.” (Benjamin 1931b:129-130)

El ejemplo de esto es el teatro épico, dentro del cual se desarrollan técnicas de distanciamiento. Esto implica que el arte no lleve a la naturalización de la percepción, sino por el contrario, a la exposición de la obra como una construcción, y al trabajo del espectador para interpretar –y tomar posición- frente a la misma. Las obras tendrán objetivos pedagógicos, que no deben confundirse con objetivos de mera propaganda y convencimiento político sino de un verdadero desarrollo de las capacidades de los sujetos, de una percepción crítica, de un “actitud fría, indagadora, interesada: la actitud del público de la era científica” (Wizisla 2007:23) Se buscará la práctica, el ensayo –casi el entrenamiento- de las actitudes, las percepciones y el intelecto. El cuestionamiento irá de la mano de la ejercitación. Se desarrollarán una serie de técnicas específicas para lograr esto dentro del teatro: la importancia de lo gestual contrapuesto al texto, la interrupción de la acción por medio de canciones o texto (en vez de ilustrarla o apoyarla), etc. Se trata de una articulación de elementos que no se subsumen, no se reducen uno al otro ni siquiera por oposición: “El actor debe mostrar una cosa y debe mostrarse a sí mismo. Naturalmente que muestra esa cosa al mostrarse a sí mismo y que se muestra a sí mismo al mostrar esa cosa. Aunque los dos cometidos coincidan, no deben coincidir de tal modo que la contraposición (diferencia) entre ambos desaparezca.” (Benjamin 1931a:27) Esto se constituye en la base de un realismo que no busca *mostrar* la realidad (naturalismo) sino en tanto que *muestra a la realidad como construcción*, se muestra a sí mismo como construcción y muestra la construcción de la realidad social (Expósito analiza como expresión mayor de esta concepción, el film *El hombre de la cámara* de Vertov). El teatro épico tiene una idea de realismo que es un supuesto de la transformación de la realidad en general y del rol del arte en esa transformación. “las reconoce como situaciones reales no con suficiencia, como en el teatro naturalista, sino con asombro” “no reproduce situaciones, más bien las descubre” El descubrimiento de las situaciones se produce por medio de la interrupción del proceso de la acción (Benjamin señala que el señor Keuner, el intelectual, será quien realiza esta función como un extraño que irrumpie en la escena, interrumpiéndola, mediante preguntas y argucias, con una resignación práctica). “la interrupción no tiene aquí un carácter estimulante, sino que posee una función organizativa” “fuerza así al espectador a tomar postura ante el suceso y a que el actor la tome respecto a su papel”, no espera colmar sus sentimientos, sino enajenarlo de las situaciones que vive. No se trata sólo de técnicas, sino que son un programa filosófico-político, una epistemología y una concepción de la praxis, una ontología de las condiciones modernas.

Para una mejor interpretación de esta concepción –y para contraponerla a otras visiones- es interesante marcar el llamado “debate sobre el expresionismo” que se da en dos revistas de alemanes exiliados que se editan desde la Unión Soviética: International Literatur y Das Wort entre el 36 y el 39 (Lunn 1986:34; Jameson 2009, Brecht 1973:207 y ss.). En línea de la política de frente popular se acogen a todas las expresiones del antifascismo, hasta que en 1940 con la firma del pacto Molotov-Riventrop y la posterior invasión y reparto de Polonia, se evitan los cuestionamientos al fascismo. En este sentido se confronta contra el formalismo modernista –una visión elaborada de eso sería Adorno- y de cierto clasicismo en el naturalismo o el realismo –una visión elaborada en Lukacs-. Un realismo vanguardista buscará no distanciarse de la realidad para incidir en ella desde su inmanencia –Adorno- ni reflejarla directa o mediadamente –Lukacs-. Buscará interactuar e intervenir con la realidad desde la discontinuidad, la materialidad, la provocación, etc. como formas de la percepción moderna.

Esta será la visión de un realismo productivista, que desde el constructivismo, abandonará la abstracción –la materialidad inmanente del arte- para incorporar elementos de la materialidad más allá del arte, pero sin caer en el naturalismo. Desde esta visión es que se reivindica la técnica artística, pero será una visión de la técnica que es la de un productor, es decir, de un trabajador intelectual que si bien trabaja en su campo específico, se acerca a la de un trabajador manual industrial, o la de un especialista, un obrero calificado. El artista no es un genio individual y espiritual que crea de la nada, es un creador colectivo de productos y por lo tanto no sólo puede reappropriarse sino transformar esos medios de producción.

“En la estética brechtiana, en efecto, la idea de realismo no es una categoría puramente artística y formal, sino que más bien gobierna la relación de la obra de arte con la realidad misma, caracterizando una determinada postura hacia ella. El espíritu del realismo designa una actitud creativa, curiosa, experimental, subversiva –en una palabra, *científica*- hacia las instituciones sociales y el mundo material; y la obra de arte “realista” es por tanto la que alienta y disemina esta actitud (...) las actitudes “realista” y experimental son puestas a prueba, no sólo entre sus personajes y sus realidades ficticias, sino además, entre el público y la obra misma y –no menos importante- entre el escritor y sus propios materiales y técnicas.” (Jameson, 2009:195)

6- ... y una visión vanguardista de la técnica comunicativa de masas.

La visión de una refuncionalización no se circunscribe al arte, sino que es una concepción de la técnica en general, y en particular, hacia los medio de comunicación de masas. Desde esta concepción Benjamin y Brecht no sólo desarrollaron una teoría sino también una experimentación práctica que buscó no alimentar a los medios, sino transformarlos.

Muchas veces el ensayo sobre la obra de arte se leyó como una lectura optimista e ingenua de los medios técnicos de comunicación, sea por una visión tecnicista inmanente (el cine lleva implícito formas de liberación) y/o populista (la gente, la masa en sí, los receptores individuales aglutinados o las múltiples formas del sujeto popular) que se le imputaron a Benjamin. En realidad señaló tendencias que se abrían como posibilidades resumidas en la fórmula “estetización de la política o politización del arte”. Entendiendo la segunda como una refuncionalización de los medios técnicos (artísticos y también comunicativos), no debemos dejar de lado las dos condiciones que se suponen:

-la organización y cambio del ámbito intelectual, entendido como el de la producción cultural, de los trabajadores-productores del intelecto. Los intelectuales no tienen que proletarizarse sino responderse estas preguntas: “¿logra favorecer la socialización de los medios espirituales de producción? ¿Ve caminos para organizar a los trabajadores espirituales en el proceso de producción? ¿Tiene propuestas para la transformación funcional...?” (Benjamin 1931b:134)

-la activación de las masas, sea a través de la organización, la provocación o insurrección propia cotidiana o multitudinaria. “porque la lucha revolucionaria no se juega entre el capitalismo y espíritu, sino entre el capitalismo y el proletariado” (Benjamin 1931b:134)

Estas dos condiciones para refuncionalización de los medios de percepción deberán conjugarse con el cuestionamiento del orden existente como objetivo, confluencia o consecuencia. Esos tres elementos fundamentales son dejados de lado en lecturas despolitizadas (y además, descontextualizadas). (Buck Morss 2000:46)

Los trabajos de Brecht y Benjamin tendrán una concepción que se aleja de la visión “standart” de la técnica, en la que se la concibe como algo neutral, separado y evolutivo. Sin duda en el marxismo han convivido una visión esencializadora de la técnica -las fuerzas de producción-, y una visión crítica -las relaciones de producción. Aunque en el marxismo alemán de la época primaban las primeras, Benjamin sin duda tenía fuerte formación anti-positivista. Lo que señala Jameson sobre Brecht caracteriza a las posiciones compartidas en torno a lo que concebían por ciencia, y el modelo de “técnico” que tenían en mente: “...menos una cuestión de conocimiento y epistemología que de puro experimento y de una actividad

práctica casi de tipo manual. Su ideal es más el de una mecánica o tecnología populares, el del equipamiento químico casero o el de los apaños de un Galileo (...) su medio de anular la separación entre la actividad física y mental y la división del trabajo (nada menos que la que se da entre obrero e intelectual) que procedía de ella: vuelve a poner juntos el conocer el mundo y cambiarlo, y al mismo tiempo une un ideal de praxis con una concepción de la producción.” (Jameson 2009:195).

En ese contexto, es interesante estudiar los textos a los que se ha llamado “Teoría de la radio”, que en realidad son una recopilación de breves textos de Brecht aparecidos en distintas revistas y periódicos entre 1927 y 1932. Contrariamente a una visión tecnicista, Brecht se pregunta si sólo debe pensarse en la radio por sus posibilidades, y no por sus resultados (Brecht 1973:81) (en la modernidad la técnica nos llama a correr atrás de cada novedad, sólo para probar sus posibilidades, casi de modo obligatorio, como si a raíz de la energía atómica **debiéramos** generar electricidad y explotar bombas de destrucción masiva; este problema está desarrollado de un modo muy interesante en un texto de Flusser, *Filosofía de la caja negra/de la fotografía* Flusser:1990). Es que en el orden social capitalista, de producción anárquica-mercantil, no se producen aparatos en función de las necesidades, sino por el contrario, “no era el público quien había esperado la radio, sino la radio que esperaba al público...” (Brecht 1973:88)

Brecht afirma que “No hay que suministrar a la radio, sino modificarla (...) requieren una especie de rebelión por parte del oyente, su activización y su rehabilitación como productor.” (Brecht 1973:86) “no es en absoluto misión nuestra renovar las instituciones ideológicas, sobre la base del orden social establecido, mediante innovaciones, sino que con nuestras innovaciones tenemos que impulsarlas a su misión básica. (...) tenemos que estremecer la base social de estos aparatos, discutir su empleo en interés de los menos. Impracticables en este orden social, practicables en otro, las sugerencias, que a pesar de todo sólo representan una consecuencia natural del desarrollo técnico, sirven a la propagación y formación de este *otro orden*.” (Brecht 1973:92)

No alcanza con convertir la radio en un medio para amenizar la vida, haciéndola llegar a todos, “para descubrir lo positivo de la radiodifusión, una propuesta para cambiar el funcionamiento de la radio: hay que transformar la radio, convertirla de aparato de distribución en aparato de comunicación.” (Brecht 1973:88-89). Cabe resaltar que Brecht escribe en los años de surgimiento de la radio, en los que el Estado tuvo una política para configurarla como estamos acostumbrados: un sistema de difusión con pocos emisores y muchos receptores (sistema de broadcasting). Técnicamente la radiodifusión tiene pocas diferencias entre la

emisión y la recepción, sin embargo en sus comienzos las políticas públicas no sólo impulsaron determinada conformación técnica, sino que se prohibió legalmente la existencia de múltiples emisores –ver Hood:1979- Este modelo de múltiples emisores-receptores fue recuperado y desarrollado años más tarde por Enzesberger:1984.

Transformar la radiodifusión en espacio público de debate de los temas de interés general implicaría un cambio sustancial: “Cualquier ofensiva en esta línea, por pequeña que fuera, habría de tener inmediatamente un resultado natural, que sobrepondría en mucho al resultado de todos los programas de carácter culinario. Cualquier campaña con un programa claro, por tanto, cualquier campaña encajada realmente en la realidad, que tenga por meta modificar la realidad (...) aseguraría a la radiodifusión una eficacia muy distinta (...) El público no sólo tiene que ser instruido, tiene también que instruir.”(Brecht 1973:90)

7- Pasado y futuro de las prácticas refuncionalizadoras

Estas teorías sistematizan experiencias pero sobre todo se trata de textos programáticos. En tanto tales, no sólo postulan visiones teóricas de análisis, sino propuestas prácticas y perspectivas históricas. Se hace necesaria una reflexión sobre el devenir y los resultados efectivos de las prácticas asociadas a estas concepciones, y las actuales potencialidades.

En 1939, Benjamin promueve una representación por aficionados de escenas de “Terror y miserias del Tercer Reich” en la abadía borgoñesa de Pontigny, donde estaban alojados combatientes de la guerra civil española como acto de resistencia frente al poder nazi. También leyó a otros presos en un campo el poema de Brecht “*Leyenda del origen del libro Tao Te King en el camino de Lao tse a la emigración*” (Wizisla 2007:218) en el que el sabio consigue convencer a un guardia de frontera por medio de la sabiduría y la paciencia.

Brecht escribirá posteriormente, cuando se enteró de la muerte de su amigo:

A Walter Benjamin, que se quitó la vida

Huyendo de Hitler

*Cansar al otro era tu táctica preferida
en la mesa de ajedrez a la sombra del peral
el enemigo que te echó de tus libros
no se deja cansar por alguien como nosotros*

Estas concepciones que estudiamos, se desarrollaron en Alemania durante la República de Weimar, donde las instituciones democráticas y la economía capitalista estaban en crisis y se veía como posibilidad la revolución, que finalmente fracasó como alternativa frente al nazismo. No fueron efectivas para organizar tampoco la resistencia y reagrupar las fuerzas antifascistas –de hecho, ninguna de las visiones de los exiliados alemanes fue efectiva: el nazismo triunfó y fue necesaria una década y la unión de todas las fuerzas mundiales para poder derrotarlo, luego de que se expandiera por toda Europa y amenazara con el triunfo sobre las otras grandes potencias extracontinentales. Podrían analizarse las obras que estos autores produjeron desde sus concepciones, ya no revolucionarias, sino de la resistencia en la subalternidad, desde el fracaso, aunque eso requeriría un estudio aparte.

Si nos concentramos en lo que puede entenderse por las experiencias concretas que se dieron desde visiones afines en contextos revolucionarios, tal vez sería más productivo analizar las experiencias desde las vanguardias soviéticas. Allí puede rastrearse la evolución de determinados artistas e intelectuales, desde la transformación técnica del arte, hacia la generación de nuevas formas de producción artística, cultural y mediática. En las propias obras que venimos analizando, se habla de las experimentaciones de Meyerhold en formas de teatro para las masas. Tretyakov fue un escritor que además buscó expandirse hacia un periodismo de nuevo tipo –Benjamin y Brecht señalarán tristemente el destino que tendrá su amigo bajo el stalinismo. Más famosas son las experiencias de Eisenstein –quien impactó con sus técnicas de montaje a Benjamin y Brecht, y también conjugaría su práctica y su teoría pionera- y Vertov – podría escribirse largamente de la relación que puede establecerse entre la visión inmanente y/o relacional del productivismo de Brecht y *El hombre de la cámara* de Vertov, y todos los niveles en los que se establecen paralelismos y reflejos opuestos entre los trabajos intelectuales y manuales (Expósito 2009).

Pero consideramos que un ejemplo fundamental que lleva al extremo la concepción que marcamos y el destino que le tocó, es la del operario ferroviario, soldado de la caballería roja, oficial de propaganda, director de teatro y cineasta, Alexandre Medvedkin. Su obra está poco difundida, lo más conocido es la realización del cine tren muchas veces atribuido erróneamente a Vertov (un estudio cinematográfico móvil a través de la Rusia revolucionaria). La obra que popularizó su trabajo –y que analizó magistralmente sus contradicciones históricas- es el film que le dedicó Chris Marker, “*El canto fúnebre para Alexandre*” o con su título para la versión en inglés “El último bolchevique”. Medvedkin pasó de su lucha militar a la lucha ideológica, con el objetivo de transformar las actitudes cotidianas en el medio de la revolución. Para esto generó obras de teatro que impactaban y hacían participar al público (por ejemplo, una obra de

títeres en la que los caballos le hablaban al público compuesto por sus jinetes de caballería). Y desarrolló el cine tren para atravesar la Unión Soviética reflejando y cuestionando la vida cotidiana. Posteriormente hizo el film *La felicidad*, que mezcla tradiciones de la cultura popular, el circo y el cine de humor, con técnicas vanguardistas e imágenes oníricas, casi surrealistas. Es magistral el análisis de esta película en el film de Marker, donde señala que tanto se llama a las transformaciones revolucionarias como se plasma el miedo de los campesinos a la imposición violenta del cambio. El film de Marker, lejos del endiosamiento, señala también cómo Medvedkin –tanto como Eisenstein- adaptaron su producción a las necesidades del stalinismo.

Buck Morss nos hace un llamado de atención a este respecto en el sentido de que lejos de atribuirse este tipo de producción cultural a un “eje autoritario” que uniría al nazismo y al stalinismo, el supuesto liberalismo de EE.UU. también generó producciones culturales similares. En este sentido, consideramos que no puede considerarse como eje los errores, exageraciones o fracasos de las vanguardias, teóricos o prácticos. Sin pretender una imagen idealizada, lo que queremos señalar es que se planteaban como búsquedas desde un campo específico, para acompañar las masas activas e insurrectas y las revoluciones que transformaban las sociedades desde sus relaciones cotidianas hasta sus cúpulas políticas, económicas y culturales. En tanto las revoluciones fracasaron, las vanguardias se demostraron insuficientes.

Brecht decía poco antes de morir: “Debo confesar que no he logrado hacer comprender correctamente que el carácter épico de mi teatro es una categoría social y no una categoría de la estética formal..(…) de los efectos de extrañeza, la mayor parte de las veces no queda nada más que los efectos, desprendidos de su contexto social, desligados de su objetivo. (...) la naturaleza humana no posee menos facultad de acostumbramiento y de adaptación que las demás naturalezas. ¿Por qué los hombres, que son capaces de considerar normal la guerra atómica, no habrían de habituarse perezosamente a cosas tan pequeñas como efectos de extrañeza, sólo para no tener el trabajo de abrir los ojos? Puedo incluso imaginarme que algún día sólo podrán hallar su antigua forma de placer en los efectos de extrañeza.” (Gisselbrecht 1958:62-64). Muchos desarrollos técnicos de las vanguardias fueron apropiados por el sistema capitalista. Pero sus críticas fundamentales siguen vigentes, y aunque hayan cambiado ciertas condiciones de la cultura y la técnica, sus concepciones programáticas siguen siendo una caja de herramientas – y pañol de armas- disponible para siguientes luchas. De hecho así fueron rescatadas en distintos momentos, por ejemplo cuando las rebeliones se extendieron

nuevamente en Europa a fines de los 60s o en los comienzos del siglo XXI por distintos movimientos.

El sistema capitalista sigue en pie, generando miseria, guerras, alienación, aunque sea bajo nuevas condiciones. Dentro de esas nuevas condiciones, tal vez lo que más cambió fueron precisamente, las condiciones técnicas y culturales. Pero lejos de quedar caducas, los modos de abordaje de esta concepción refuncionalizadora de una cultura antagonista se transforman en herramientas necesarias para la interpretación y la transformación. La extensión de las tecnologías de la comunicación hacen necesario su crítica pero también amplían sus posibilidades de reapropiación. Las condiciones para eso no serán solo una crítica desde la práctica técnica sino que hará falta el desarrollo de prácticas sociales más amplias. En ese sentido se pueden ver condiciones favorables en la confluencia de colectivos culturales y técnicos, con movimientos sociales que desarrollan prácticas y concepciones de educación y poder popular y lucha anticapitalista. Es necesario, y todavía posible, reapropiarnos de la producción de nuestras vidas, nuestra cultura, del mundo.

Loa de la dialéctica (B. Brecht)

Con paso firme se pasea hoy la injusticia
Los opresores se disponen a dominar otros diez mil años más.
La violencia garantiza: "Todo seguirá igual".
No se oye otra voz que la de los dominadores,
y en el mercado grita la explotación: "Ahora es cuando empiezo".
Y entre los oprimidos, muchos dicen ahora:
"Jamás se logrará lo que queremos".
Quien aún esté vivo no diga "jamás".
Lo firme no es firme.
Todo no seguirá igual.
Cuando hayan hablado los que dominan,
hablarán los dominados.
¿Quién puede atreverse a decir "jamás"?
¿De quién depende que siga la opresión? De nosotros.
¿De quién que se acabe? De nosotros también.
¡Que se levante aquel que está abatido!
¡Aquel que está perdido, que combata!
¿Quién podrá contener al que conoce su condición?
Pues los vencidos de hoy son los vencedores de mañana
y el jamás se convierte en hoy mismo.

8- Bibliografía citada

-Benjamin, W:

- (1931a): “Qué es el teatro épico”,
- (1931b): “El autor como productor”
- (1934): “Conversaciones con Brecht (notas de Svendborg)”

En (1987) *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid, Taurus

- (1936): “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”

En (1989) *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia* Madrid, Taurus

- (1930) Bert Brecht
- (1932) Teatro y Radio

en (2009) *Obras. Libro II. Vol. 2* Madrid, ABADA Ed.

-Brecht, B: -(1973): *El compromiso en literatura y arte* Barcelona, Península

-Buck Morss, S: (2005) *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires Interzona Ed
(2000) “Walter Benjamin: entre moda acadêmica e Avant-garde” en Rev. Crítica. Marxista. São Paulo : Boitempo, junio

-Enzensberger, H. (1984): *Elementos para una teoría de los medios de comunicación* Barcelona, Anagrama

-Expósito, Marcelo: (2009) “Walter Benjamin, productivista” en
http://marceloexpuesto.net/pdf/exposito_benjaminproductivista.pdf

-Flusser, V. (1990) *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Sigma

-Foucault, M: (2006): *Arqueología del saber*, Buenos Aires Siglo XXI

-Gisselbrecht, A.: (1958) *Introducción a la obra de Bertolt Brecht* Buenos Aires, E. Siglo Veinte

-Hood, Stuart: (1979-1980) *Brecht on radio*, en rev. *Screen*, 20

-Jameson, F.: -(2009): “El debate entre realismo y modernismo. Reflexiones para concluir” en
Rev. *Youkali 7*, Tierra de nadie Ed. <http://www.youkali.net/>
-(1999) *O método Brecht* Petrópolis, Ed. Vozes

-Jay, Martin: (1989): *La imaginación dialéctica*. Madrid, Taurus.

-Lunn, Eugene: (1986) *Marxismo y modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica

-Marker, Ch.: (1993) *Le tombeau d'Alexandr (film)*

-Schwartz, F.: (2001): “The eye of the expert. Walter Benjamin and the Avant Garde”, en Rev. *Art History*, Volumen 24, N. 3 Junio

-Wizisla, E.: (2007) *Benjamin y Brecht: Historia de una amistad* Buenos Aires Paidós