

¿AUTONOMÍA VERSUS COMPROMISO? SOBRE ADORNO Y BRECHT

Autonomy versus Commitment? On Adorno and Brecht.

GERHARD SCHEIT*

ger.scheit@oan.at

La imagen de Bertolt Brecht transmitida en la esfera pública literaria y política no parece capaz de asimilar la crítica que Adorno hizo en su momento al escritor. En relación a Brecht, Adorno solo figura generalmente como su interlocutor esporádico o colega de Hanns Eisler en el exilio californiano, sobre el que ya se habría dicho todo en los apuntes despectivos de *Diario de trabajo* o las alusiones apócrifas a la teoría crítica en los fragmentos de *La novela de los Tuis*. Este punto ciego, que tienen en común las interpretaciones de Brecht de la antigua y nueva izquierda, así como la estructuralista, marxista, posmoderna y antiimperialista, pone de manifiesto la existencia de una necesidad imperiosa de liberarse de la contradicción que fue relevante para la *Teoría estética* de Adorno en la interpretación de los textos brechtianos. Y no menos importante es que con la contradicción se pierde una dimensión que permitiría formular un concepto de compromiso diferente al habitual y más extendido, que Adorno somete a juicio severo precisamente en su ensayo “Compromiso”. En su *Teoría estética* se dice que, a través de Brecht, “la autoconciencia de la obra de arte en cuanto componente de la praxis política se ha adherido a la obra de arte [...] como una fuerza contra su ofuscación ideológica. El practicismo de Brecht se convirtió en el modelador estético de sus obras y no se puede eliminar de su contenido de verdad en cuanto algo sustraído a los contextos de impacto inmediatos”.¹ La teoría de Adorno busca descubrir un significado más

* Escritor y ensayista austriaco.

¹ Adorno, 1970: 237 [395]. De modo similar sucede para Adorno en la *Teoría estética* con Sartre y Picasso, en la que va más allá del cuestionamiento expuesto en el ensayo sobre el compromiso: “Picasso y Sartre actuaron sin miedo a la contradicción en favor de una política que rechazaba lo que ellos defendían en la estética y que sólo los toleraba mientras sus nombres sirvieran de propaganda. Su actitud es impresionante porque no resuelven la contradicción, que tiene un fundamento objetivo, de una manera subjetiva, mediante el apoyo unívoco a una u otra tesis. La crítica de su actitud es acertada sólo como una crítica de la política que ellos propugnaron; la alusión autocomplaciente a que Picasso y Sartre arrojaban piedras contra su propio tejado no convence. De las aporías de la

general, incluso más general que el que Brecht declaró seguir. Para desentrañarlo es preciso concentrarse en la forma. “En sus obras, las tesis adquirieron una función completamente diferente a la que se refería su contenido. Las tesis se volvieron constitutivas, hicieron del drama algo antiilusorio, contribuyeron a la desintegración de la unidad del nexo de sentido. En esto consiste su calidad, no en el compromiso, pero la calidad está adherida al compromiso, que se convierte en su elemento mimético. El compromiso de Brecht vuelve a infligir a la obra de arte, en cierto modo, aquello hacia lo ella tiende históricamente por sí misma: la descompone” (*ibid.*: 366 [400]). La descomposición se muestra del modo más intenso en el “arte del tiempo” del drama y el teatro a propósito del problema del final, tal como Adorno, más que explicar, sugiere en otro lugar de la misma obra: “Una vez librada de la convención, ninguna obra de arte es capaz de concluir de una manera convincente, mientras que los finales habituales hacen sólo como si con el punto final en el tiempo los momentos individuales también se ensamblaran en la totalidad de la forma” (*ibid.*: 221 [250]). Precisamente este problema se agudiza en Brecht, en cuyas obras Adorno renuncia a señalar y todavía más a analizar “finales” específicos. Su espectro, que valdría la pena investigar en profundidad, va desde el caos angustiante al final de *Mahagonny*: “No podemos ayudarnos, ni ayudaros, ni ayudar a nadie” hasta el final sentencioso de *El alma buena de Sezuán*, citado con cierta coherencia hasta el aburrimiento propio de la industria cultural en *Das Literarisches Quartett*: “Se cierra el telón y todas las preguntas siguen abiertas”.*

1 PEQUEÑO EXCURSO HISTÓRICO: EL FINALE COMO ORIGEN DEL COMPROMISO POLÍTICO

El pasaje citado de la *Teoría estética* permite reconocer que esta teoría puede ser leída de principio a fin como una crítica *avant la lettre* del compromiso político, pues los “finales habituales”, de los que Adorno habla aquí a propósito del drama y el teatro, son el instante en que se pone fin al pequeño o grande estado de excepción, el orden de los sexos por medio del matrimonio y la familia, se encuentra restablecido el orden del Estado a través de la muerte y su dotación de sentido. Con la

época, no es la más insignificante que ya no sea verdadero ningún pensamiento que no lesione los intereses (aunque sean objetivos) de quien lo defiende” (*ibid.*: 379 y s. [412]).

* Marcel Reich-Ranicki, el moderador de este programa televisivo, anunciaba con estas palabras el final del debate (Nota del trad.).

totalidad de la forma se ha compuesto la totalidad social. Sucede como si la obra de arte tradicional quisiera abandonar al final regularmente su autonomía para destacarse como útil, pedagógica y políticamente comprometida a favor del orden respectivo.

Si tomamos en cuenta el punto de partida, también la dramaturgia de Shakespeare concuerda con las teorías de la soberanía de Maquiavelo, Bodin y Hobbes: en última instancia se trata siempre del establecimiento de un soberano y de la autoconservación del Estado. Al final de *Ricardo III*, por ejemplo, Richmond declara el fin de la Guerra de las Rosas y establece el dominio de un tercer clan, que habría de durar más de cien años y que, con Isabel I, también aportó la reina bajo cuya regencia Shakespeare escribe todavía sus obras. Cabe leer sus palabras como un presagio fatídico, una advertencia continuamente renovada y formulada en las más diversas variaciones sobre el peligro de recaer en la guerra civil: “Inglaterra ha estado mucho tiempo loca, hiriéndose a sí misma: los hermanos vertían ciegamente la sangre de sus hermanos; el hijo, obligado, era matarife de su padre: todo eso desunía a York y Lancaster, separados en horrenda discordia [...] ¡Derriba el filo de los traidores, generoso Señor, que quieran reproducir otra vez esos días sangrientos, haciendo llevar a la pobre Inglaterra en ríos de sangre! ¡No les dejes vivir para probar la prosperidad de este bello país! Ahora las heridas civiles están cerradas, y la paz vuelve a vivir: para que viva aquí mucho tiempo, Señor, ¡di amén!”

El poder del soberano y la superación de la guerra civil son también el objetivo donde no se supondría a primera vista, por ejemplo, en la *Tragedia de Romeo y Julieta*. Los enamorados mueren debido a la enemistad de sus familias. Montescos y Capuletos son clanes, como York y Lancaster, sólo que aquí no se trata de la lucha por el poder regio, sino que este se muestra demasiado débil para poner fin a la enemistad de los nobles. Esa es la razón por la que mueren Romeo y Julieta. El soberano mismo comprende al final que ya no debe permitir ninguna enemistad de clanes en su Estado. “¿Dónde están esos enemigos? ¡Capuleto! ¡Montesco! ¡Mirad qué castigo ha caído sobre vuestros odios! ¡Los cielos han hallado modo de destruir vuestras alegrías por medio del amor! ¡Y yo, por haber tolerado vuestras discordias, perdí también a dos de mis parientes! ¡Todos hemos sido castigados! [...] Una paz lúgubre trae esta alborada. El sol no mostrará su rostro, a causa de su duelo. Salgamos de aquí para hablar más extensamente sobre estos sucesos lamentables. Unos obtendrán perdón y otros castigo, pues nunca hubo historia más dolorosa que esta de Julieta y su Romeo.”

La paz del final no es aquí gloriosa, como sucede a menudo en los dramas históricos, sino sombría. La reconciliación de los bandos beligerantes y el fortalecimiento del soberano son reconocidos como necesarios, en esa medida el soberano da un sentido a la muerte de Romeo y Julieta. Pero la solución política no disuelve el sufrimiento, que es individualmente irrevocable, y con ello pone de nuevo en cuestión el sentido. El Estado está ahí para impedir la muerte violenta entre sus ciudadanos y por ello reclama para sí exclusivamente el derecho a matarlos. La reserva frente a esta doctrina, que Shakespeare hizo ir más allá de las acostumbradas *Haupt- und Staatsaktionen*^{*}, habría que verla en el hecho de que la muerte sufrida, que es representada, no puede ser justificada por dicha doctrina: como víctima necesaria. De lo contrario el arte atenta contra su propio sentido, se anula a sí mismo, se convierte en propaganda a favor del Estado.

La posibilidad de un todo positivo que se afirme frente al individuo resulta todavía más cuestionable cuando la sociedad burguesa desarrolla sus formas de mediación. A través de relaciones contractuales y relación del capital la dominación se despersonaliza. ¿Cómo debe aparecer entonces su unidad si ya no puede ser encarnada en una persona, en el soberano? Ya no es posible representarla de manera inmediata, sino sólo en aquello en lo que convierte a los hombres.

El individuo aparece como la máscara de formas de dominación que se han vuelto abstractas y que en realidad se sustraen a la forma dramática, esto es, a la acción desarrollada en el diálogo. En el horizonte de las nuevas relaciones de dependencia ampliamente mediadas, sólo alcanza representación la antigua relación de carácter personal, todavía modelada de modo dramático, –especialmente aguda en *El día de las locuras* o *El casamiento de Figaro* de Beaumarchais, cuando el sirviente y el señor se enfrentan de manera directa según la forma de la antigua comedia–. Que a la tragedia ya no le sea posible legitimar a la manera tradicional el Estado moderno, que garantiza la producción ahora basada en relaciones contractuales, sin liquidar por completo el sufrimiento individual; que ya no se aspire a componer la totalidad del sentido –esta consecuencia, por la que el drama burgués ha fracasado estéticamente, fue extraída del modo más enérgico, esto es, en el final del

^{*} Las “Haupt- und Staatsaktionen” eran un género específico alemán que consistía en versiones populares de los dramas cultos desarrollados en Austria y el sur de Alemania en los siglos XVII y XVIII. El término *Haupt* indica que se trata de la representación principal, para diferenciarla de representaciones secundarias (*Nachspiel*) semejantes al entremés del barroco español; el término *Staat* se refiere al carácter histórico-político de las obras, por tratar sobre el “Estado” y por la aparición de personajes e intrigas de la corte; *Staat*, por otro lado, significa también “pompa” y “majestuosidad” (Nota del trad.).

drama mismo, por aquel dramaturgo que ciertamente estaba más próximo a Shakespeare en el siglo XIX. En la escena final de *La muerte de Danton* de Büchner, Lucile, la amante del ejecutado Desmoulins, “como tomando una decisión, grita de pronto: ¡Viva el rey!” De inmediato los ciudadanos que se hallan en derredor aprovechan la ocasión y responden: “¡En nombre de la República!”, al tiempo que “la patrulla la rodea y se la lleva”.

2 LA ABSTRACCIÓN Y EL COMPROMISO

El ensayo de Adorno de 1962 sobre el compromiso se concentra más bien en esos momentos de las piezas de Brecht en los que se revoca la descomposición de la obra de arte, tan apreciada por la *Teoría estética*, y el objetivo político triunfa sobre los avanzados elementos formales. Al mismo tiempo el ensayo intenta una unificación con Jean-Paul Sartre, es evidente que para Adorno se trataba de intervenir ampliamente en los debates entonces en circulación sobre arte y política. Esta intención puede haber contribuido a que Adorno otorgase escaso significado a las rupturas en el desarrollo brechtiano, especialmente a la que se produce después de la fase de las piezas didácticas, de tal modo que no se aclara la distancia y cercanía cambiantes respecto del concepto sartriano de literatura comprometida. Mientras que *La medida*, en tanto busca justificar la ejecución del “joven camarada” a manos del grupo político, todavía celebra el “acuerdo” total con el colectivo, que Sartre niega, “Katrin la muda”, que, en *Madre Coraje*, fuera de sí, toca el tambor para avisar a los habitantes de la ciudad, podría entenderse realmente como una figura existencialista en el sentido del compromiso sartriano, aunque el propio Brecht tuviese tan poco que ver con la filosofía de Sartre. La dominación nacionalsozialista exigía verbalizar abiertamente la decisión del individuo que rompe con todo acuerdo, pues sólo a través de esa decisión manifiesta es posible establecer diferencias entre víctimas y verdugos en el interior de una totalidad económica que lo determina todo.

Dirigir esa totalidad contra el individuo para desvelar todas las aspiraciones humanistas como un fraude era desde mediados de los años veinte el gran tema de la producción de Brecht: el individuo es presentado ahí como forma de reflexión de las relaciones de propiedad o como material para el Estado y la política, que hay que modelar para cada cometido. *Un hombre es un hombre* es el título de la obra en que se manifiesta con claridad esta intención: “Que con un hombre se puede hacer

todo lo que quieras. / Aquí esta noche un hombre va a ser reensamblado como un coche / Sin que pierda nada al hacerlo. / Se tratará a este hombre muy humanamente / Y se pedirá sin saña, insistentemente, / Que se adapte tan solo a la marcha del mundo / Y suelte su pescado particular en un río profundo. / [...] El señor Bertolt Brecht espera que vea ese suelo sobre que está / Deshacerse cual nieve bajo sí...”.

Hasta qué punto podía llegar a tantearse a un hombre iba a probarlo el hacercamiento de Brecht al comunismo de Partido, del que procede la enseñanza de su pieza didáctica: en un momento dado el Partido puede exigir el sacrificio de la vida –así, siguiendo a Carl Schmitt, cabría resumir su contenido. El “joven camarada” de *La medida* actúa como individuo, por motivos individuales –y precisamente por ello es liquidado por el partido. Siente compasión, por ejemplo, pero en sentido estricto no es “neutralizado” por eso, sino porque la compasión es un atributo individual. La situación concreta que debe legitimar la muerte se muestra como medio para un fin y el fin es la disposición al sacrificio y el autosacrificio o más bien la comunidad política que resulta de esta disposición.

Se subraya la inocencia real del asesinato de igual modo como la de los perpetradores, ahí se impone el ritual del sacrificio, renovado en nombre de lo político. Característico de las obras más represivas de Brecht es el hecho de que no diera el paso a la sustancialización del colectivo en la nación, del sacrificio en la “comunidad nacional”, como pretendían el fascismo y el nacionalsocialismo, sino que mantuviese la idea de Estado en una forma abstracta –como el colectivo de clase o del partido–. Precisamente la estética de esta abstracción, en la que da forma al sacrificio, produjo una cierta distancia respecto de todo tipo de sustancialización ideológica y posibilitó de algún modo una reflexión. Y, sin embargo, en la abstracción misma reside todo el problema.

El concepto de lo trágico, con el que la estética idealista busca aprehender el final violento del individuo, consiste realmente en sacrificar una persona al Estado o que esta se sacrifique por él: el aislamiento del individuo sólo es admitido como presagio fatídico para la comunidad, que se manifiesta como la sustancia del soberano y con ello lo imagina como una realidad viva y concreta. La tragedia en tanto obra particular sólo puede ser considerada obra de arte por sí misma en el sentido de la estética de Adorno si contradice este principio en la propia forma y si tiene algo que oponer a aquella comunidad consagrada por el Estado: precisamente el momento del aislamiento como significado autónomo; el cultivo de lo individuali-

zado frente a un universal falso. Sin embargo, antes de la irrupción de la modernidad artística, casi ninguna obra pudo evitar celebrar finalmente ese universal de alguna manera para ser reconocida oficialmente como un ejemplo del género tragedia y pasar la censura. De este modo la abstracción, que aparece en Brecht con la pretensión de verdad no maquillada y que puede seguirse hasta en el último detalle formal, de manera que se liquida toda posibilidad escénica de individuación, es, por un lado, una verdad sobre el componente de no verdad en la tragedia –por otro, asimismo una decisión contra el individuo y a favor del Estado.

Por ello, en la pieza didáctica seduce la radicalidad con que las posibilidades políticas son llevadas al extremo como en un juego y se proclama, más allá de concepciones tácticas y propaganda política, las consecuencias de determinadas posiciones. Entre todos los textos políticos de aquellos años –ya sean panfletos, novelas, ensayos, poemas u obras de teatro– sólo *La medida* anticipa los males reales del comunismo de Partido. La pieza proclama de manera abierta y afirmativa lo que por lo general permanece oculto detrás de consignas políticas vacías. Cuando comenzaron las oleadas de purgas, la producción de eslóganes de la izquierda comunista de partido alcanzó su punto álgido, era la época de la táctica del frente popular: mientras más se hablaba de humanismo en tono solemne, mayor era la amplitud de los crímenes. El declive de la teoría en Georg Lukács, quien un tiempo había dominado la crítica marxiana, pero que abandonó por los lemas del frente popular, puede ser vista en ese sentido como paradigmática –Brecht y Adorno lo rechazaron igualmente, el propio Adorno acuñó más tarde la expresión de “reconciliación obtenida por chantaje”–.

El dilema al que se vio abocado el dramaturgo consistía en que no quería convertirse de ningún modo en un humanista de ese tipo, pero ante la locura de masas nacionalsocialista, se apartó de la enseñanza de la pieza didáctica sin una confrontación teórica con ella. La estética del temprano “teatro épico”, en tanto hace abstracción de todo lo individual para denunciar las complacientes formas artísticas burguesas, perdió de pronto su sentido a la vista de la disposición al sacrificio con que la comunidad nacional alemana se había colocado en el lugar de la sociedad burguesa. Y Brecht, el “especialista en comenzar-de-nuevo”, como lo llamó Benjamin, intentó reaccionar como muy tarde desde *Terror y miseria del Tercer Reich*. Pero a medida que rehabilitaba al individuo, más se alejaba Brecht también de la crítica de la economía política y se adaptaba de ese modo al frente popular, tan odiado por él. Cuando en la producción del exilio eche mano por ello de parábolas del

mundo premoderno o de su periferia, dará la impresión de querer escapar de ese dilema. La forma estética ya no alcanza la radicalidad de la teoría crítica; figuras como las que Brecht presenta ahora en el escenario –Galilei, Azdak o Schweyk, pero también la Madre Coraje– aparecen como solución de compromiso, no pocas veces de tipo humorístico. El efecto de extrañamiento ya no desencadena ningún *shock*, la completa abstracción de la individualidad es suspendida: las máscaras de personajes, que sólo cabe concebir de manera negativa, se convierten parcialmente en caracteres positivos que sirven como figuras de identificación. De ese modo revocan algo de aquello que conforme a esa teoría hay que comprender sobre la situación del individuo en la modernidad. Pues, como ya mostró *Mahagonny*, habría que seguir partiendo del hecho de que los seres humanos sólo son reconocidos como sujetos porque son propietarios de mercancías o podrían llegar a serlo. Frente al trasfondo del individuo abstracto de la igualdad, del propietario de mercancías y punto de imputación, el individuo concreto se muestra como mera suma de las deformaciones que le han infligido las formas de la producción y reproducción social. Imposible establecerlo fuera de la sociedad o frente a ella como lo mejor por antonomasia, lo positivo. Es simplemente aquello experimentado como no idéntico –en palabras de *Dialéctica negativa* de Adorno–, en una sociedad en la que todos son idénticos en la medida en que pueden pretender ser propietarios potenciales o reales de fuerza de trabajo. Lo que ahí se puede concebir como individuación es poco más que una promesa para la que hay algunos puntos de apoyo.

3 EL NEGOCIO DEL REY DE LA CARNE

Así que no sorprende que a Adorno, quien habló con aversión de los “salvajes alaridos” de *La medida*, le hayan interesado más *Mahagonny* y *Santa Juana de los mataderos* que *Madre Coraje* y *Vida de Galileo* (Adorno, 1962: 416 [400]). En aquellas obras se distingue abiertamente posibilidades estéticas que van más allá de la alternativa entre la pieza didáctica del colectivismo y la parábola del individualismo; en ellas emprende Brecht intentos avanzados de presentar una sociedad en la que, como dice Marx, “la *forma mercancía* es la forma general que adopta el producto de trabajo y donde, por consiguiente, la relación entre unos y otros hombres como *poseedores de mercancías* se ha convertido, asimismo, en la relación social dominante” (Marx, 1956a: 74 [74]); en la que no domina la clase de los capitalistas, como afirman los marxistas, sino, como Marx ha mostrado, “la autonomización del valor

frente a la fuerza creadora de valor, la fuerza de trabajo”. El presupuesto para esta forma de dominación *sui generis* consiste en el hecho de que la fuerza de trabajo misma se convierte en mercancía. En cuanto una tal relación de producción dinámica en forma completamente nueva, esa forma no deja por sí misma ninguna otra opción al propietario de los medios de producción que superar una y otra vez a los competidores en la carrera por la valoración del valor –independientemente de lo que quiera subjetivamente, sólo es posible verlo en este sentido como la máscara de un personaje. La “coacción muda”, fundada en la violencia, pero en sí misma libre de esta, reside únicamente en la posibilidad permanente y amenazante de fracasar, con lo que el propietario se vería obligado a vender la única mercancía que le quedaría en ese caso, la fuerza de trabajo. En palabras del Mauler de Brecht, el “Rey de la Carne” de *Santa Juana de los mataderos*: “Pero este es un negocio en el que / Se trata de ser o no ser, por eso, o soy/ El mejor de mi clase o yo mismo / Habré de seguir el oscuro camino del matadero”. El capital, según Marx, se muestra “como un poder social”, cuyo mero “funcionario” es el capitalista, y “que ya no guarda ninguna posible relación con lo que pueda crear el trabajo de un individuo aislado –pero que, como una fuerza social enajenada, autonomizada, se opone en cuanto cosa a la sociedad, y en cuanto poder del capitalista a través de la cosa. La contradicción entre el poder social general en que se convierte el capital y el poder privado de los capitalistas individuales sobre esas condiciones sociales de producción se desarrolla de manera cada vez más clamorosa...” (Marx, 1956b: 274 [339]). Este grito se escuchaba en el escenario de Brecht al menos mientras los disciplinados alaridos del coro de la pieza didáctica no lo habían ahogado del todo.

Entre los atributos especiales del Rey de la Carne de Chicago figura que también él quiere apropiarse de esta contradicción clamorosa para sacar provecho de ella. Justamente en este punto se da a conocer Mauler como ciudadano alemán, a quien le importa siempre al mismo tiempo tanto el negocio como la disposición al sacrificio. Pues lo elevado, tal como se manifiesta en la lucha fáustica de este capitalista, reside en contraponer a los bajos pensamientos del lucro el hecho de realizar la cosa por sí misma, sin interés propio, sin utilidad ni ventaja: “Porque me veo atraído hacia lo grandioso / Desinteresado, inútil y no ventajoso / Pero también me veo atraído al negocio / ¡De modo inconsciente! / Todos / ¡Ser humano: hay dos almas que conviven / En tu pecho! / No intentes escoger una / Ya que has de tener ambas. / ¡Permanece en conflicto contigo mismo! / ¡Sigue siendo el uno,

siempre dividido! Mantén el alma elevada, mantén la vulgar / Mantén la ruda, mantén la cándida / ¡Mantén las dos!”.

La acción conduce al triunfo de Mauler, quien –como si fuese un soberano shakespeariano redivivo– alcanza la posición de un monopolista inexpugnable y con ello proporciona la presunta prueba de que en realidad sólo se trata de una contradicción aparente y que un único capitalista estaría en condiciones de revocar la autonomización del valor. Pero Brecht no permite llegar a ese punto: en la versión para la escena de 1930 se contenta durante la canonización final de Juana con introducción forzada de elementos paródicos, como que Mauler cante otra vez las glorias de su sabiduría de empresario alemán sobre las dos almas en el pecho humano. Con todo, en la versión publicada de 1932 la canonización se realiza con el trasfondo de la nueva crisis en curso, que supera claramente aquellas crisis en el sector de la carne que Mauler supo utilizar para establecerse como monopolista. Es como si empezara de nuevo el caos del final de *Mahagonny*, sólo que Brecht utiliza aquí, con las “noticias espantosas” transmitidas por altavoces, titulares actuales sobre el *crack* de la bolsa y la crisis económica que comenzaron en EEUU y que pronto se extendieron a Europa: “¡Caída de la libra! ¡El Banco de Inglaterra cierra por primera vez en treinta años!”, y “¡Ocho millones de personas sin trabajo en los Estados Unidos!”. Y, al mismo tiempo, bajo la impresión de estos anuncios, gritan aquellos que declaman la canonización de Juana “salvajes insultos como: ‘¡Carniceros de mierda, si no hubierais sacrificado tantas reses!’ y ‘¡Miserables ganaderos, si hubierais criado más ganado!’, y ‘¡Usureros locos, si hubierais contratado más gente y pagado mejores salarios!, ¿quién va a comerse ahora vuestra carne?’ y ‘¡los intermediarios encarecen la carne!’, y ‘¡son los especuladores de cereales los que encarecen el ganado!’, y ‘¡Los fletes ferroviarios nos estrangulan!’, y ‘¡Los intereses bancarios nos arruinan!’”. El contenido de estos insultos está más cerca de la realidad de la crisis que las inscripciones sobre los letreros de los cortejos de la manifestación de *Mahagonny*, donde se dice: “Por la lucha de todos contra todos / Por el estado caótico de nuestras ciudades / Por que continúe la edad de oro / Por la propiedad / Por la expropiación de los otros” –pero es la misma locura, surgida de las mismas contradicciones de la forma de dominación, sólo que expuestas en otro nivel del análisis.

En cualquier caso, la diferencia es que en *Santa Juana de los mataderos* Brecht opone a la crisis desatada las noticias de éxito del Plan Quinquenal de la Unión Soviética –como verdadera alternativa, que brilla fugazmente en el caos general:

“¡Triunfa el Plan Quinquenal!”-. Con ello refulge aquí igualmente la teleología de la pieza didáctica. E incluso la muerte de Juana recuerda algo a la del “joven camarada” de *La medida*, pues muere por actuar conforme a motivos individuales, no desaparece en el colectivo. Sin embargo, el conocimiento que formula estando moribunda es de otro tipo, pues atañe a la forma misma de la explotación. Mientras la *Canción de la mercancía* de *La medida* ha quedado rezagada respecto del análisis marxiano y sólo parece conocer, como la habitual crítica del capitalismo inspirada en el cristianismo, la explotación sobre una base precapitalista, como mera esclavitud, de modo que el ser humano mismo, y no su fuerza de trabajo, debe ser presupuesto como comprable (“No sé lo que es un hombre / Sólo conozco su precio”), la cristiana fracasada Juana sabe que las cosas suceden de otro modo: en una sociedad en la que, en lugar del ser humano, es la fuerza de trabajo la que adopta la forma de la mercancía, la explotación supera por principio el ámbito de influencia de aquellos a los que puede ser atribuida históricamente y en esa medida se burla de la racionalidad: la “bajeza” de los de arriba es “inmensa”, pero “aunque fueran mejores, de nada / Serviría, porque el sistema / Que han construido no tiene precedentes: / Explotación y desorden, bestial y por tanto / Incomprensible”. Sin embargo, en *Mahagonny* la propia deducción histórica de la forma carece de valor, del mismo modo que, en la crisis, a partir de un punto determinado, puede resultar indiferente si el individuo posee o no algo más que su fuerza de trabajo: “No podemos ayudarnos, ni ayudaros, ni ayudar a nadie”.

4 DESPERSONALIZACIÓN Y LIBERTAD

Es por ello acertado que en la crítica al compromiso Adorno exponga que, a través de la “personalización” en las obras de tesis de Sartre, así como en el Brecht tardío, se disimula torpemente el poder de la “maquinaria anónima” de las dependencias económicas, la abstracción de la ley que gobierna objetivamente la sociedad y se encubre la dominación que se ha vuelto impersonal –como si hubiese vida “en las alturas de los puestos de mando social” (Adorno, 1962: 415 [399])–; y que con ese fin a menudo se construye con esfuerzo situaciones o han de servir parábolas extraídas de relaciones feudales lejanas. De este modo las novelas y las obras de teatro se convierten en vehículos de lo que el autor quiere decir, tesis ilustradas, “por detrás de la evolución de las formas estéticas” (*ibid.*: 414 [398]) –y en la modernidad esta evolución no puede significar sino que la confrontación con aquella maquinaria

económica debe tener lugar en las formas estéticas mismas, como Brecht intentó todavía en piezas como *Mahagonny* y *Santa Juana de los mataderos*-. Precisamente esta falta de radicalidad formal, que Adorno critica en la creación brechtiana del exilio, favoreció finalmente que no fuese realmente eficaz la ruptura en los contenidos con las fuerzas estalinistas.

Sin embargo, la crítica de Adorno queda sin desarrollar. Si bien dice con razón que Sartre también ha contribuido a tejer el “velo de la personalización” (*ibid.*: 415 [399]), por otro lado extiende un velo sobre las relaciones sociales, en tanto que el concepto de dominación impersonal, que confronta con las piezas didácticas tardías de Brecht y los dramas tempranos de tesis de Sartre, hace desaparecer la diferencia entre la sociedad burguesa y el No-Estado nacionalsocialista: la diferencia entre la maquinaria anónima de la valorización, en la que los motivos personales de los ciudadanos se autonomizan tanto como se hunden, y la maquinaria anónima de la destrucción, que sólo es posible realizar a través de las actividades autónomas de los compatriotas nacionales. Si la personalización sartriana exculpa la ubicua relación capitalista, la despersonalización de Adorno exculpa a los perpetradores nacionalsocialistas (Scheit, 2011: 185ss.). Ahí reside el momento de verdad de las intenciones de Brecht, cuando comenzó “desde cero” en el exilio y creó aquellas figuras que, frente al trasfondo de la producción temprana, aparecen como una especie de solución de compromiso. Estas piezas quieren mostrar –con consecuencias estéticas diferentes, pero ya apenas convincentes– que el individuo es libre y no libre a la vez; no libre donde se cree libre: como propietario de mercancías; libre, sin embargo, para impedir lo peor –sólo que ahí posiblemente esté en juego su vida, como se hace patente en “Katrin la muda”-. De este modo la individuación, que Brecht permite ahora de nuevo a sus figuras, debe ser algo más que una apariencia vacía que pueda ser destruida en nombre de la cosa o del colectivo; pero, en cualquier caso, es una apariencia que permanece reconocible como tal a través del “efecto de extrañamiento”, pues se muestra completamente impotente frente a la esencia de una sociedad fundada en la violencia.

Y aquí reside el momento de verdad de la definición del compromiso de Sartre. Proviene de la experiencia: “desde 1940 estábamos en el centro de un ciclón”; del imperativo de poner fin al ciclón: “Con ello nos sentimos de pronto *situados*: el pasar por encima, que nuestros predecesores habían practicado con tanta complacencia, se hizo imposible” (Sartre, 1986: 165 y 172). Sigue siendo llamativo que en este capítulo sobre la “Situación del escritor en el año 1947” de *¿Qué es literatura?*

de Sartre, Adorno no pueda reconocer el paralelismo respecto de su propio *dictum* sobre que escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie. Con todo, su elogio explícito de la comprensión por parte de Sartre de la imposibilidad de escribir una buena novela para enaltecer el antisemitismo² apunta a lo que realmente debería abordarse. En ese sentido correspondería un papel clave a la escena de la “mujer judía” de la obra del exilio *Terror y miseria del Tercer Reich* –un *collage* que no se desviaba hacia la parábola–, que coincide con *Réflexions sur la question juive* de Sartre hasta tal punto que cabría leerlas como comentario exhaustivo de la breve escena: “El antisemitismo es una elección libre, total y espontánea, una actitud global que no sólo se adopta con respecto a los judíos, sino respecto al hombre en general, a la historia y a la sociedad” (Sartre, 1994: 16). Brecht muestra esa elección total de manera completamente discreta: la mujer había percibido en su marido cada vez más signos de adaptación a los nuevos amos en Alemania. En su ausencia ensaya la despedida: “Estás ahí sentado viendo cómo tu mujer hace el equipaje y no dices nada. Las paredes oyen, ¿no? ¡Pero no decís nada! Unos escuchan, otros callan. Maldita sea. Yo también debería callarme. Si te quisiera, me callaría. Y realmente te quiero. Dame esa ropa de ahí. Es ropa interior muy seductora. La voy a necesitar”. Cuando su marido se halla de verdad frente a ella, se comporta mucho más contenida: ambos esquivan en su diálogo la verdad –sólo en un objeto se hace visible al final de qué modo lamentable el marido se engaña a sí mismo para esconder la traición a su mujer. (Como escribió Adorno poco después: “Un alemán es un hombre que no puede decir ninguna mentira sin creérsela él mismo”) (Adorno, 1951: 124 [115]). En tanto que el marido deja a su esposa en la estacada, se une a aquellos que ponen en peligro la vida de la mujer –un peligro al que él no quiere exponerse en lo más mínimo. Pero todo eso es silenciado, por la mujer en cualquier caso sólo porque la vergüenza que siente por él debe ser insoportable. Es la primavera de 1935 y ella le dice: “¿Quieres darme ese abrigo de piel?”. Él se lo entrega diciendo: “Al fin y al cabo, sólo serán unas semanas”. La escena carece de conclusión: renuncia por completo a resumir de alguna forma lo que resultará de la decisión que ha hecho visible.

² Adorno, 1962: 420 [403]; Sartre, 1986: 53. En la *Teoría estética* Adorno remite de nuevo a Sartre para explicar el método de su “Ensayo sobre Wagner”: “La frase de Sartre de que desde el punto de vista del antisemitismo no se puede escribir una buena novela [...] da exactamente con el estado de cosas” –y se refiere en la crítica a la música de Wagner a “una estética material que haga hablar a las categorías autónomas del arte, en especial a las formales, desde el punto de vista social y del contenido material. El libro se interesa por las mediaciones objetivas que constituyen el contenido de verdad de la obra, no por la génesis y las analogías” (Adorno, 1970: 420n) [446n].

En un punto decisivo de su carta abierta a Rolf Hochhuth de 1967 Adorno remite a esta pieza, que no había tenido en cuenta en el ensayo sobre el compromiso. Es llamativo que cuestione primero la idea de que haya sido una “maquinaria anónima” la que incubase el nacionalsocialismo y, al mismo tiempo, no quiera limitar la cuestión de la culpa a la clase dominante: “Brecht ya tuvo un instinto correcto cuando en *Terror y miseria del Tercer Reich* mostró sus estragos en los pueblos, no en los señores. Para ello tuvo que renunciar al *pathos* tradicional de la forma trágica y recurrir a los episodios, quizá a costa de lo propiamente dramático, consecuencia de la *phoneyness* que se ha apoderado del sujeto, de su apariencia social. Sólo que probablemente Brecht no ha ido lo bastante lejos al desplazar el drama político de sus sujetos a los objetos. Esos sujetos se han convertido en objetos incomparablemente más de lo que él hace ver. Bajo este aspecto, los despojos humanos de Beckett son más realistas que las copias de una realidad que ya suavizan por el hecho de tratarse de copias” (Adorno, 1967: 594 [574]). Quizá Beckett pueda “continuar” sólo porque no muestra la decisión misma, como en la escena de Brecht, sino sus consecuencias, que no cabe remitir retrospectivamente a la decisión en las formas de lo estético –y así hacer suyo el final de *Mahagonny*. En cambio, el par de frases entre la mujer judía y su marido en *Terror y miseria del Tercer Reich* muestran –de forma más penetrante que cualquier cosa que Brecht haya escrito– que esas decisiones, si acaso, sólo pueden ser representadas al borde del silencio. En esa dirección es la lírica de Paul Celan la que ha ido más lejos.

Traducción del alemán: Daniel Barreto

REFERENCIAS:

- ADORNO, Theodor W. (1970-1986): *Gesammelte Schriften* 20 vols., ed. por R. Tiedemann, Fráncfort: Suhrkamp. [*Obra completa*, Madrid: Akal, 2003-2018].
- (1951): *Minima moralia*, vol. 4 [vol. 4, trad. J. Chamorro].
- (1962), “Engagement”, vol. 11, 591-598 [vol. 11, trad. de A. Brotons, 393-413].
- (1967) “Offener Brief an Rolf Hochhuth”, vol. 11, 409-430 [vo. 11, trad. de A. Brotons, 571-578].
- (1970), *Ästhetische Theorie*, vol. 7, [vol. 7, trad. J. Navarro Pérez].
- MARX, Karl (1956a), *Das Kapital*, T. 1, *Marx-Engels Werke* (MEW), vol. 23, Berlín: Dietz [trad. Pedro Scaron, México D. F.: Siglo XXI Editores, t. 1, vol. 1, 1975].

- MARX, Karl (1956b), *Das Kapital*, T. 3, *Marx-Engels-Werke* (MEW), Berlín, vol. 25, [trad. León Mames, México D.F.: Siglo XXI Editores, t. II, vol. 6, 1976].
- SARTRE, Jean-Paul (1986): *Was ist Literatur?*, trad. de T. König, en: *Gesammelte Werke, Schriften zur Literatur*, t. 2, ed. T. König, Reinbek: Rowohlt [trad. esp. A. Bernárdez, Buenos Aires: Losada, 2003].
- SARTRE, Jean-Paul (1994): *Überlegungen zur Judenfrage*, trad. de V. von Wroblewsky, Reinbek: Rowohlt [trad. esp. J. Bianco, Buenos Aires: Ediciones Sur, 1948].
- SCHEIT, Gerhard (2011): *Quälbarer Leib. Kritik der Gesellschaft nach Adorno*, Friburgo: ça ira, 2011.