

ALTIBAJOS EN LA ACTUALIDAD DE BRECHT

*¡Nadie tiene la culpa de las crisis!
Sobre nosotros, inmutables e inescrutables, dominan
las leyes de la economía.
Y las catástrofes naturales se repiten
en pavorosos ciclos.*

Bertolt Brecht, *Santa Juana de los Mataderos*

¿Cuál es la importancia actual de Brecht? Dicho de otro modo: ¿en qué medida ha afectado el cierre de los horizontes capitalistas a la combinación única de convicciones políticas, tesis estéticas y métodos literarios que componen la textura de su arte? Poner en primer plano el artificio artístico fue un método general de la vanguardia; por supuesto, parte de su determinación de arrancar a la forma estética el velo santificador atacando las actitudes reverenciales, desautomatizando la atención del público, embotada por el hábito, o resaltando el aspecto material del trabajo del artista, para alinearlos con otras formas de producción. Todas estas dimensiones existían en el método brechtiano, pero sometidas también a un cambio de propósito al quedar directamente inscritas en el paso del capitalismo al comunismo.

El lazo entre el experimentalismo provocativo y la lucha por la transformación política de la sociedad confería a la obra de Brecht una importancia peculiar, por no mencionar su autoridad. Por las mismas razones, se volvería más vulnerable que otras a la negativa que la historia infligió a sus expectativas. Al explorar los complejos modos en los que los diferentes aspectos de su proyecto multidimensional recuerdan experiencias históricas y sociales específicas, quiero empezar haciendo de abogado del diablo: explicar las razones para pensar que hoy en día Brecht no tiene actualidad alguna¹.

Aunque se consideraba creador y teórico de un teatro nuevo, Brecht insistía en la antigüedad del drama antiilusionista. Lo habían practicado los

¹ Este artículo está adaptado de «Altos e baixos da atualidade de Brecht», presentado por primera vez en forma de conferencia tras una lectura pública de *Santa Juana de los Mataderos* por la Compañía do Latão en São Paulo, en 1998, editado en Roberto Schwarz, *Seqüên-*

chinos y los japoneses, los isabelinos y los españoles en la Edad de Oro, por no mencionar los misterios medievales y el didacticismo de los jesuitas. Sus técnicas representativas solo se hicieron modernas en un sentido fuerte cuando fueron adoptadas de nuevo dentro de los horizontes abiertos por los movimientos revolucionarios, en torno a la Primera Guerra Mundial. En dichas circunstancias, varias sociedades –quizá dicho con más precisión, varias ciudades– empezaron a desarrollar un teatro político². Brecht describiría a su público como «una reunión de transformadores del mundo»: de carácter proletario, espíritu crítico y no solo equipados para una insatisfacción bien formulada sino con propuestas subversivamente prácticas³. Si no es una ilusión retrospectiva, este público, hecho a la medida del teatro político, existió durante un breve periodo, en unos pocos lugares, junto a condiciones especiales. Fue el resultado de la conjunción entre los «teatros libres» –un experimento importante, afiliado al naturalismo literario, en el que la contribución voluntaria de sus miembros suprimió de la escena las consideraciones empresariales– y el avance histórico de las organizaciones obreras autónomas; dentro de sus límites, la alianza produciría «una apropiación popular de los medios de producción cultural»⁴. En los años treinta, sin embargo, con la imposición de los intereses nacionales soviéticos sobre el movimiento obrero, la imagen cambió. La dimensión crítica del extrañamiento brechtiano ya no tenía los vientos de la historia a su favor, en especial en el campo socialista; se convirtió en un ejercicio de estilo, o de nostalgia.

El sello característico de Brecht, por supuesto, fue el teatro «narrativo». Frente a la puesta en escena «dramática», en la que el actor se identifica con su papel e intenta hacerlo realidad, en el teatro narrativo consideraría el papel desde una distancia, como si estuviese narrando desde fuera, en tercera persona. La escenificación antiilusionista pondría al desnudo los métodos de teatralización: el público adquiriría conciencia de la cualidad construida de las figuras que aparecen en escena y, por extensión, de la realidad a la que imitan e interpretan. Al subrayar el fingimiento que supone la acción teatral, en qué medida se trata de una cosa *hecha*, Brecht quería demostrar que también las acciones de la vida cotidiana tienen un aspecto figurativo: los papeles interpretados podían ser diferentes, también, porque los procesos sociales eran mutables. Esto contrastaba con el teatro «aristotélico» que, aun siendo

cias brasileiras: ensaios, São Paulo, 1999. Se puede encontrar una traducción completa del original al inglés, efectuada por Emilio Sauri, en la revista electrónica *Mediations*, Dossier, Brasil, XXIII, 1 (2007).

² Comentando las condiciones de existencia de un teatro político real, Brecht señala con parsimonia sardónica: «Después de la Primera Guerra Mundial, había teatro en cuatro países: el primero había soportado un completo cataclismo social; el segundo, medio cataclismo; el tercero, 1/4; el último, 1/8. El tercero fue Checoslovaquia, y el cuarto Estados Unidos, después de la gran crisis». No hace falta decir que el primero había sido Rusia, y el segundo Alemania. Véase Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, vol. I, Frankfurt, 1974, p. 315.

³ *Ibid.*, p. 270.

⁴ Iná Camargo Costa, *Sinta o drama*, Petrópolis, 1998, pp. 19-26; Anatol Rosenfeld, *Teatro alemão*, São Paulo, 1968, pp. 120-123.

una catarsis, ayudaba a los hombres a descubrir un equilibrio ante la naturaleza eterna e inmutable de los asuntos humanos.

¡Preguntaos a vosotros mismos!

Estos temas se resumen en el prólogo de 1930 a *La excepción y la regla*, donde el autor-narrador se dirige a los estudiantes a los que la obra va dirigida:

Vamos a contaros
 La historia de un viaje. Lo emprenden
 Un explotador y dos explotados.
 Observad con atención el comportamiento de esa gente:
 Encontradlo extraño, aunque no desconocido
 Inexplicable, aunque corriente
 Incomprensible, aunque sea la regla.
 Hasta el acto más nimio, aparentemente sencillo
 ¡Observadlos con desconfianza! Investigad si es necesario
 ¡Especialmente lo habitual!
 Os lo pedimos expresamente, ¡no encontréis
 Natural lo que ocurre siempre!
 Que nada se llame natural
 En esta época de confusión sangrienta
 De desorden ordenado, de planificado capricho
 Y de humanidad deshumanizada, para que nada pueda
 Considerarse inmutable⁵.

Se nos pide que, en tiempos como éstos, desconfiemos; que consideremos sorprendente, incluso incomprensible, el comportamiento normal; que descubramos que lo que ocurre por norma no es natural, y por lo tanto no es inmutable. La actitud didáctica y el verso suelto desempeñan una función esencial en la técnica literaria de Brecht: buscaba frías formas de entusiasmo y énfasis para responder eficazmente, como artista, a las circunstancias del antagonismo de clase. La proximidad al catecismo es, por supuesto, un riesgo.

Pero como las propias palabras sugieren, la forma de dominio que debe su fuerza a la costumbre y a la aparente naturalidad es de tipo premoderno. La lucha de la duda contra el oscurantismo fue una figura clásica de la emancipación burguesa, cuyo adversario era la autoridad feudal y su aval religioso. Claramente, el antioscurantismo de Brecht no pertenece ya a ese periodo, aunque no se desconecta completamente de él. Es como si la naturalidad y el prestigio feudales hubieran sido trasladados en parte al capital, y en la clase obrera subsistiese en parte el resignado fatalismo del siervo, de modo que la lucha contra la inmovilidad de los poderes de ayer siguiera en el programa. En cuanto al sistema capitalista actual, cuyo fundamento no es ya

⁵ Bertolt Brecht, *La excepción y la regla*, trad. por Miguel Sáenz, Madrid, Alianza, 1990.

desde hace tiempo la veneración de las viejas costumbres, es obvio que el cambio de la ingenuidad a la agudeza del cada uno para sí no basta para superarlo. Digamos que al desnaturalizar la sumisión y al historizar lo que había sido la eternidad, el gesto teatral brechtiano invocaba un espacio de libertad en el que el mundo figuraba como algo transformable *en lo abstracto*. En cuanto los oprimidos descubrieron lo que de extraño hay en lo conocido, lo que de irracional hay en lo cotidiano, y lo que de anómalo hay en la regla, una reorganización aceptable e integral de la sociedad se puso al alcance de la mano. Éste es el contexto en el que comprender el mudo esplendor del efecto de extrañamiento y su aspiración revolucionaria.

En buena parte de Europa, la Primera Guerra Mundial había barrido ya la superstición del orden y la autoridad que era, en principio, el objetivo de la crítica desnaturalizadora. Los años siguientes contemplaron otros cataclismos igualmente «antinaturales». La lista es bien conocida: la Revolución rusa, la hiperinflación, la crisis de 1929, el desempleo masivo, y el ascenso del nazismo. El resumen del mundo contemporáneo presentado en el Prólogo de *La excepción y la regla* describe una nueva escena: un tiempo de confusión sangrienta, desorden ordenado, arbitrariedad sistemática, humanidad inhumana. Para que este estado de cosas no se considere inmutable, el actor-maestro pide a los niños que duden de lo habitual, de lo familiar. Hay, a buen seguro, cierto desajuste entre la sinopsis del periodo y el consejo que se da respecto a él, el cual refleja una insuficiencia objetiva. Instruir contra la crédula aceptación de la confusión sangrienta parecería superfluo. ¿Puede ser realmente que una sociedad que avanza hacia el fascismo parezca *natural*? ¿O que el obstáculo que mantiene en su lugar a los explotados resida en la ilusión de la naturalidad?

Esquemáticamente, la transformación brechtiana del teatro –concebida en la década de los años veinte– daba por supuesta la superación inminente del capitalismo o, en una senda paralela, de su travestimiento de fascismo. Dirigidos contra esta última posibilidad, los métodos antiilusionistas predicaban una sobriedad mental *antikitsch* capaz de poner de manifiesto las imposturas. En cuanto al capitalismo, la actitud de extrañamiento ponía de relieve su irracionalidad obsoleta, que los trabajadores pronto superarían. Hoy difícilmente hay que decir que la experiencia histórica creada en nombre del comunismo se alejó enormemente de las intenciones iniciales y acabó perdiendo frente al orden capitalista. Hay diferentes explicaciones para la derrota; pero sean cuales sean, era difícil imaginar que pudiera estarse gestando una sociedad mejor en el campo del «socialismo real». Así, el lugar en el filo de la historia del que presumía el método de Brecht se encontró sin apoyo en el transcurso real de las cosas, transformando la superioridad crítica y perspícaz en una ilusión.

El carácter absurdo y devastador del capitalismo sigue imponiéndose como hecho, pero ahora está históricamente encadenado a otro: la revelación de la dinámica regresiva de las sociedades que rompieron con el modelo burgués. Esto no hace ese modelo insuperable; pero demuestra que quedarse

fuera de él no basta, por sí solo, para crear otro orden mejor. Contra lo que la izquierda suponía, se ha descubierto que el tránsito de la crítica a la superación no es automático ni obvio. En estas circunstancias, el componente didáctico del extrañamiento brechtiano se quedó sin nada que enseñar, al menos directamente; y por lo tanto cambió de significado. Una escenificación adecuada de lo que hemos aprendido por la fuerza tiene que tener en cuenta ese difícil horizonte.

Brecht en Brasil

La consagración de Brecht en todo el mundo no comenzó hasta su muerte, en 1956. Su obra entró en la vida cultural de São Paulo en la segunda mitad de la década de 1950, inicialmente como parte de la militancia modernizadora de las compañías de teatro profesionales que entonces estaban poniendo en escena a los autores renombrados del momento: Tennessee Williams, Arthur Miller, Sartre y otros. Era natural que le llegase el turno a Brecht, recomendado por una creciente gloria europea. Su asimilación, sin embargo, fue más difícil. Los problemas variaban desde lo elemental —entender cuál podía ser el «efecto de extrañamiento»— hasta el inevitable choque con los intereses establecidos. La profesionalización de la escena en São Paulo también había provocado un engrandecimiento burgués de la vida teatral. En los estrenos del Teatro Brasileiro de Comédia se respiraba distinción de clase, como en los conciertos de la Cultura Artística en los que se presentaban músicos reconocidos internacionalmente en una atmósfera de disfrute civilizado y abrigo de piel. Mientras tanto, el ritmo de la vida nacional estaba estampando en la noción de progreso un contenido diferente, a medida que empezaba a ganar impulso la radicalización del desarrollismo populista, un proceso que conduciría a un cuestionamiento prerrevolucionario de la intolerable estructura clasista del país, antes del desenlace miliar de 1964.

La cultura viva giró a la izquierda. La nueva generación teatral se alineó con el movimiento estudiantil en rápida politización e intentó contactar con la clase obrera organizada, la lucha campesina y la música popular. Las propensiones y los talentos exigidos en esta nueva situación eran los de la *agitprop*: inteligencia política, inventiva formal, agilidad organizativa, disposición al enfrentamiento, así como el uso irreverente de la cultura consagrada y la capacidad para utilizar en pie de igualdad los recursos del arte elevado y los de la tradición popular. Éstos eran los ingredientes de la cultura militante en la que el rigor artístico e ideológico de Brecht, su compromiso sistemático con la revolución —más adivinado que conocido, en parte debido a las dificultades idiomáticas— adquirirían vida. La utilidad del espíritu brechtiano para la izquierda del Tercer Mundo es fácil de entender. La unión de la lengua y la literatura a un programa de experimentación colectiva de todo tipo —artística, política, filosófica, científica u organizativa— junto con el rechazo del realismo socialista, respondía a verdaderos impulsos reformadores. El amplio espectro de la experimentación brechtia-

na cambió la calidad del propio experimentalismo, liberando al vanguardismo literario del mero esbozo. Dicho eso, su recepción también ocasionó ciertas incongruencias, dado que los años veinte no eran los años sesenta, y Alemania tampoco era Brasil.

El lenguaje desnudo de los intereses y las contradicciones de clase que marca la agudeza *sui generis* de la literatura brechtiana no tiene equivalente dentro del imaginario brasileño, informado como está por las relaciones de dependencia personal y salidas pícaras. La interpretación de la vida que destila de nuestra habla popular tiene un significado crítico específico, diferente al de la jerga proletaria berlinesa. Pero el principal desajuste estaba ligado a la propia idea de extrañamiento. Dicha idea exigía abrir un espacio entre el individuo y sus funciones sociales, hacer la lógica de clase del sistema accesible a la conciencia crítica. Sin embargo, la dimensión nacionalista del desarrollismo requería, por el contrario, una gran dosis de esa identificación mixtificante que el extrañamiento brechtiano deshacía. La solución intermedia desarrollada por el Teatro de Arena durante este periodo se hizo famosa: en el centro de la escena, un popular héroe nacionalista, con el que el actor y el público se identificaban fuertemente; rodeándolo, antihéroes de la clase dominante, a los que el recurso brechtiano a la desidentificación y al análisis, con su correspondiente serenidad, aportaba una brillantez y una verdad de las que, por una ironía del arte, el otro papel, el que debería haber servido de modelo, finalmente carecía.

A nadie se le ocurrió seguir al pie de la letra las enseñanzas de Brecht, pero no obstante funcionaron como una especie de reto, al proceder como procedían de regiones de reflexión estética y política más exigentes. Las perspectivas de que el nuevo tipo de teatro político se abriese a la canción –y viceversa– pueden dar una idea del tipo de salto efectuado. En Alemania, la canción brechtiana fue producto de la experimentación teatral más avanzada: sus melodías fueron compuestas por músicos de vanguardia, sus letras eran obra de un gran poeta; su conjunción produjo un punto culminante en el cuestionamiento del orden burgués. Estos elementos no se encontraban en Brasil, excepto, quizá, el último. Pero la inbricación del teatro y la música popular produjo cambios tremendos en ambos. El teatro unió su lenguaje –de circulación restringida– a otro, de inmensa popularidad, con un proceso productivo y un origen de clase diferentes; mientras que la canción no iba ahora dirigida a los consumidores sino a las contraelites radicales, en nombre de la libertad. La peculiar representatividad de cantautores como Caetano Veloso y Chico Buarque, o, en otra esfera, el cineasta Glauber Rocha, se debe en parte a la radiación de ese momento, cuando los procesos del arte popular, del experimentalismo estético y del teatro político se unieron a modo de fuerza histórica.

En 1964, el golpe militar derechista truncó el enorme proceso democrático al que el nuevo teatro había intentado responder. La supresión del movimiento obrero y campesino fue brutal, pero durante un tiempo los estudiantes y los intelectuales consiguieron eludir a los censores. Así, la izquierda

siguió haciendo sentir su presencia, aunque ahora en un entorno socialmente limitado, regido por taquilla. El triunfo de la izquierda en la escena, después de haber sido aplastada en la calle, llevó la experimentación brechtiana en direcciones imprevistas. Por ejemplo, Augusto Boal y Glauber Rocha transformaron en ocasiones el uso de procedimientos narrativos, originalmente concebidos como medio para promover una distancia crítica, en su opuesto: un vehículo para emociones nacionales «de proporciones épicas», para compensar la derrota política. En 1968, la dictadura extendió al ámbito de la cultura y a la oposición de clase media la represión hasta entonces reservada al movimiento popular. La vida intelectual crítica quedó privada de cualquier dimensión pública. Sin embargo, prohibir no es refutar, y en ese sentido la inspiración brechtiana, como el debate sobre la izquierda en general, salió de la escena pero no perdió su razón de ser. Por el contrario, la represión era testimonio vivo de su importancia.

El progresismo de derechas

La sorpresa vendría mucho después, en los años ochenta, cuando la democratización abrió un espacio en el que retomar posturas anteriores, pero que ya no convenían a nadie. Debido a la dictadura, el debate político se había mantenido congelado mientras el mundo y el país cambiaban. Aunque la crítica literaria pueda decir lo contrario, los métodos artísticos tienen presuposiciones que no son en sí artísticas: el comienzo del fin del comunismo, así como los nuevos rasgos del capitalismo, afectaron a la credibilidad de la técnica teatral de Brecht. Estábamos entrando en el mundo de hoy. A comienzos de la década de los sesenta, cuando un actor decía que la injusticia de clase no era una desgracia natural, como la lluvia, y que por lo tanto se podía protestar contra ella, el efecto de revelación, incluso de galvanización, era increíble. Se hacía más fuerte aún si, por el contrario —mediante la ceguera o la connivencia— el actor declaraba que la injusticia es, de hecho, una desgracia natural, y por consiguiente no tiene sentido luchar contra ella. Fue como si nuestro rechazo a la fuerza hipnótica del conformismo tuviera su propio poder hipnotizador: en cuanto entendíamos lo que era la injusticia social, la dificultad parecía haber sido superada y la transformación del mundo estaba al alcance. Esa facilidad, por no hablar de la credulidad, parecía ahora desconcertante.

El golpe militar brasileño, en defensa de «la tradición, la familia y la propiedad», había confirmado una clásica división política del trabajo: la izquierda quería cambiar la sociedad mientras que la derecha se aferraba al pasado; algo parecido a esto había sido el horizonte de las vanguardias en el siglo xx. Pero cuando el tanto tiempo esperado proceso de democratización volvió a permitir la comunicación estética y crítica en público, se vio con claridad que los años de la dictadura no había sido exactamente conservadores. El «milagro económico» no solo había producido un salto en la industrialización y en su internacionalización, sino también una liberalización de las costumbres sociales, una normalización del consumo de drogas, la

parcial –y precaria– incorporación de los pobres al consumismo de masas, y la comercialización desacralizante de la cultura. La certidumbre que la izquierda tenía de ser el partido del progreso histórico, mientras que su adversario sería tradicionalista, dejó de basarse en la realidad.

Si la victoria del capital en Brasil durante los años ochenta fue menos completa que en los países del centro, se debió al peso político y cultural de un nuevo sindicalismo independiente, la base del Partido dos Trabalhadores, entre las fuerzas que luchaban por la democratización. Durante un tiempo, el antagonismo entre el capital y los trabajadores organizados parecía dominar la escena brasileña a la manera clásica: hasta aquí, también, el sindicalismo perdió la iniciativa, golpeado por la supremacía que la globalización confirió al capital. Los ataques de los agentes «progresistas» de éste al «conservadurismo» de las capas organizadas de la clase obrera expresaban un nuevo conjunto de fuerzas, con su sistema de espejismos concomitante. La innovación residía en el dinero. Cuestionar el capital ya no era, parecía, asunto de los trabajadores, sino de las propias contradicciones de ese capital, ahora descontroladas, y que pronto adquirirían las características de una catástrofe natural. Por comparación, la desnaturalización brechtiana de la desigualdad social parecía muy suave.

Por otra parte, la cultura comercial se había apropiado de los descubrimientos estéticos más sensacionales de la vanguardia, el teatro brechtiano incluido, para sus propios fines. El efecto de extrañamiento, concebido como medio para estimular la crítica y liberar la elección social, cambió de significado sobre un telón de fondo de consumismo generalizado: ayudar a promocionar un nuevo producto de limpieza, por ejemplo. El enfoque brechtiano en la infraestructura material de la ideología –en la inclusión didáctica de los laterales en el escenario central– se había convertido en característica habitual de los noticieros televisivos, que servían de propaganda para la autoridad del capital, no como crítica. Las cámaras y los operadores de cámara que filmaban otras cámaras que filmaban el estudio, el logotipo gigantesco, los presentadores, daban peso e inmutabilidad al aparato industrial-comercial que había tras la explicación extremadamente partidista del mundo que en breve nos darían. El propio materialismo de la autorreferencialidad brechtiana parecía ahora abierto a usos apologeticos. Habiendo sido en otro tiempo un llamamiento a la emancipación, la insistencia en el carácter social y antinatural de los mecanismos que nos condicionan había adoptado –quizá debido en parte a una cuestión de escala– una función disuasoria. ¿Qué más podía desear el materialista, si hay mercancías para que todos podamos escoger? Esa objeción explica la transformación de Brecht en clásico: un escritor brillante, de otra época.

La recalibración social de las formas

En su ensayo sobre la literatura comprometida, Adorno observa que, en el teatro de Brecht, la primacía de la doctrina actúa como un elemento del arte:

el didacticismo, en este caso, es un principio formal: aunque destruyó la campana de cristal de la esfera estética, la relación militante con el espectador serviría también de ley de composición. La verdad de las obras, por consiguiente, no radicaría en las lecciones transmitidas, en los teoremas sobre el conflicto de clases, sino por el contrario en el objetivo dinámico de la totalidad. El ensayo, que conoce y critica las posiciones políticas y estéticas de Brecht, hace más hincapié en la obra que en la teoría; o mejor dicho, observa la función de ésta dentro de aquella⁶. También nos ayuda a abrir los ojos a la elegancia formal de la literatura brechtiana, oscurecida por la prominencia de las cuestiones políticas: la mezcla disonante de brutalidad y perspicacia intelectual, por ejemplo; o el pesado materialismo y una delicadeza de procedimiento y razonamiento que bordea la variación abstracta y el arabesco. De modos infinitamente contradictorios, estas combinaciones inesperadas sugieren correspondencias indirectas y vacilantes con las relaciones de clase. Así la inmanencia formal, menospreciada en un nivel, en la moda vanguardista, vuelve a establecerse en otra parte, con un límite más amplio y sin garantía convencional, mediante el cuidado inmensurable que se pone en la composición. Este cuidado se subordina al rechazo político de la insipidez artística –¿o viceversa?– de un modo que la producción escénica tendrá que modelar. Sobre esta base, sin embargo, se presentan los nuevos cimientos para la actualidad de Brecht.

Tomemos *Santa Juana de los Mataderos*, esa extraordinaria épica de reyes de la carne, ganaderos, trabajadores de mataderos, propietarios de envasadoras y soldados del Ejército de Salvación con sombreros de paja negros. Es una gran obra; pero hay en ella características ahora difíciles de aceptar. En contra de lo que Brecht pretendía, el lenguaje del líder comunista no es muy atractivo, en comparación con el de los demás personajes. Es cierto que entiende lo esencial: explica los mecanismos de la explotación y la especulación capitalistas; sabe que los trabajadores solo son fuertes cuando actúan colectivamente, y que la huelga general es parte de esa lógica: «En esta situación, tenemos que reconocer que únicamente puede ayudarnos el uso de la fuerza». Sus razones duras y objetivas se contraponen con ventaja a la grandilocuencia de los propietarios de la fábrica. Aun así, sus palabras no resuenan al nivel que parece prometer. A pesar de decir *lo que es*, las líneas son grises y burocráticas, una excepción dentro del drama. Es como si la verdad –o las certidumbres– de la posición comunista fueran incapaces de mostrar la luz que la composición artística esperaba de ellas.

Santa Juana de los Mataderos se escribió antes de que el estalinismo arraigase en la izquierda. El intento brechtiano de encontrar poesía en el lenguaje partidista –anónimo, autorizado– expresaba un sentimiento histórico y una apuesta: los militantes proscritos, con su disciplina y su abnegación,

⁶ Theodor Adorno, «Commitment», *NLR* I, 87-88 (sep-dic de 1974); también respecto a la posición de Brecht, véase Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, Minneapolis, 1997, p. 247 [ed. cast.: *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004].

se encontrarían entre las figuras claves en la lucha por la nueva era de libertad. Hoy, la cuestión de la proximidad de este sentimiento al absolutismo estalinista es inevitable: por ejemplo, en el crudo panegírico al heroísmo, o al sacrificio, de los revolucionarios profesionales presentado en la conversación entre dos personas tras el aplastamiento de la huelga general:

UNA: ¿Quiénes son?

LA OTRA: Ninguno de éstos
Pensó sólo en sí mismo.
Sino que, por el pan de los otros
Se esforzó sin descanso.

UNA: ¿Por qué sin descanso?

LA OTRA: El injusto va abiertamente por las calles, pero
El justo se oculta.

UNA: ¿Qué les pasará?

LA OTRA: Aunque
Trabajan por un salario bajo y son útiles a muchos
Ninguno de ellos llegará a su fin natural
Comerá su pan, morirá saciado y será
Enterrado honrosamente, sino que
Todos acabarán antes de tiempo y serán
Muertos y pisoteados, y vergonzosamente enterrados.

UNA: ¿Por qué no se oye hablar nunca de ellos?

LA OTRA: Cuando leas en los periódicos que han matado a tiros a algún criminal o
Lo han metido en la cárcel, ellos son.

UNA: ¿Y será siempre así?

LA OTRA: No⁷.

Informados por el siglo que ha pasado, y la apropiación nacionalista soviética de la lucha de clases, ya no es posible sin más recibir a estos «justos» como mensajeros de una nueva era. Estas figuras activistas fuertes han adquirido un aire ambiguo. ¿Y si, por el contrario, son las víctimas temporalmente indultadas de la policía política estatal? La interrogación de estas ambigüedades alucinatorias, y del expresivo déficit que las acompaña, es quizá el mayor reto al que se enfrenta cualquier responsable de poner la obra en escena.

En todo lo que dice respecto al capital, por el contrario, la intemporalidad de *Santa Juana de los Mataderos* difícilmente podría ser mayor. Aunque ha sido cuestión de fe que el desplome de 1929 nunca se repetirá, el lamento de los «pequeños especuladores» aplastados por los más grandes, o la desgracia de los trabajadores que se quedan sin empleo por la «competencia», podrían tomarse de los titulares de hoy. Esto no es resultado de la mera contingencia. Escrita entre 1929 y 1931, *Santa Juana de los Mataderos* fue en cierta medida producto del intensivo estudio por parte de Brecht del funcionamiento de las economías capitalistas a finales de los

⁷ B. Brecht, *Santa Juana de los Mataderos*, trad. por Miguel Sáenz, Madrid, Alianza, 1990.

años veinte: Marx, pero también mucho más, incluida la historia de Standard Oil escrita por Tarbell y el libro de Myers, *Great American Fortunes*. Su objetivo era captar los movimientos reales de la sociedad contemporánea y transponerlos al teatro. Fredric Jameson se refiere correctamente al aspecto balzaquiano en la obra del dramaturgo, versado en todo tipo de secretos comerciales: los procedimientos del conflicto de clases, las sutilezas del dinero, los mecanismos del mercado bursátil, las estratagemas de la retórica fascista, los cálculos de la mendicidad organizada⁸. Llevar este realismo, en el sentido de Lukács, a escena suponía, entre otras innovaciones, sustituir los ejes individuales por los colectivos en la composición del drama. En torno a estos ejes, el relato se organiza de acuerdo con el ciclo de la crisis capitalista, con fases de prosperidad, superproducción, desempleo, desplome y nueva acumulación.

Abismo y cumbre

Pero la singular estatura de *Santa Juana de los Mataderos* depende, de manera igualmente importante, de la decisiva resonancia que el ciclo capitalista encuentra en las formas culturales canónicas, que en sí suponían las legitimaciones más elevadas del orden burgués. La experiencia de la Primera Guerra Mundial y de la Revolución rusa significó, como es sabido, la descalificación ideológica del periodo anterior. Para muchos críticos, todo lo que oliese a idealismo, pábulo patriótico, autoridad de los clásicos nacionales o a restos de la vida feudal había adquirido una tonalidad grotesca u odiosa. Pero es posible distinguir diferentes aspectos de la respuesta materialista. Los millones de soldados muertos y las poblaciones hambrientas pusieron de relieve una alianza entre los intereses económicos –la expansión colonial, la industria armamentística– y el adoctrinamiento cultural y nacionalista, que hicieron posible la guerra; una alianza de clase. Pero al mismo tiempo, la catástrofe demostró que, excepto la supervivencia económica personal, todo es una falsa ilusión, y reprodujo así el individualismo burgués a un nuevo nivel. En cada caso, el corpus ideológico de la civilización de preguerra experimentó una desmoralización radical, ya fuese en nombre de las masas sufrientes –versión de la izquierda– o en nombre de un crudo interés económico: el nuevo realismo del capital, que una anterior cultura burguesa ocultaba educadamente. *Santa Juana de los Mataderos* incorporaba ambos significados, pero sin aceptar su corolario «reduccionista», es decir, el rechazo a la cultura canónica *tout court*.

En lugar de hacer tabla rasa del pasado, la táctica de Brecht era la de reunir una antología estratégica de los grandes textos de la tradición, a los que el lenguaje empleado por los protagonistas de *Santa Juana de los Mataderos* alude sistemáticamente. No abandonó por completo la cultura consagrada. Por el contrario, presentó las vicisitudes del conflicto de clases y

⁸ Fredric Jameson, *Brecht and Method*, Londres/Nueva York, 1998, pp. 13, 154-155.

los cálculos del cartel de envasadores –material nuevo– en versos que imitaban a Schiller, Hölderlin, las últimas escenas de *Faust II* de Goethe, la poesía expresionista o la tragedia griega, esta última percibida como alemana, *honoris causa*. Los recursos más celebrados de la cultura burguesa compartían la escena con la crisis económica. Para resaltar la afrenta, vemos esta última en el escenario satírico y sangriento de la industria envasadora, donde la matanza, el razonamiento financiero y el hambre coexisten de manera natural. La novedad no estaba en el contraste artístico entre el mundo moderno y la tradición clásica; el abismo cómico entre el héroe homérico y el gordo capitalista era habitual en el siglo XIX. De manera similar, no había nada nuevo en los escritores de vanguardia que dotaban a los episodios contemporáneos del aspecto de lo mítico, para proporcionarles, aunque fuese irónicamente, generalidad o dignidad arquetípica, o por el contrario acentuar su sordidez: Gide, Proust, Mann, Kafka, Eliot, Joyce. En la obra de Brecht, que pertenece casi a los mismos años, esta distancia entre los modelos ilustres y el tono del presente asume su propia forma distintiva. La fría pero burlona concatenación del interés económico más crudo y el más elevado idealismo filosófico y lírico de la tradición clásica alemana, bajo el signo de la crisis capitalista, da lugar a un monstruo de Frankenstein. Incluso hoy, la ferocidad de esa caricatura produce escalofríos.

Tómese, por ejemplo, las ingeniosas variaciones con las que los magnates de la carne enlatada formulan su ansiedad –provocada por el incumplimiento de contratos– en los términos majestuosos de la «Canción del destino de Hiperión». En su gran letra, Hölderlin contrasta el espacio de los dioses, donde genios felices vagan en blando suelo, como infantes durmientes, mientras en sus ojos «brilla tranquilo / fulgor perpetuo», con la desgracia de los hombres:

Mas no nos es dado
 en sitio alguno posar;
 Vacilan y caen
 los hombres sufrientes,
 ciegos, de una
 hora en la otra,
 como aguas de roca
 en roca lanzados,
 eternamente, hacia lo incierto
 (Johann Christian Friedrich Hölderlin, versión de Otto de Greiff)

Hay aquí un tono prometeico en la nobleza atribuida a lo «incierto», al sufrimiento y la insatisfacción, en contraste con la serena plenitud de lo divino. En *Santa Juan de los Mataderos*, la primera alusión a «Hiperión» se da en forma de advertencia de los otros soldados del Ejército de Salvación, cuando Juana decide descubrir «quién es el culpable» de la situación desesperada que viven los trabajadores del matadero:

Entonces vemos tu negro destino, Johanna.
 ¡No te mezcles en esa terrenal pelea!

¡Sucumbe en la contienda quien se mezcla en ella!
 Su pureza pronto desaparece. Desaparece
 Enseguida, ante una frialdad que apaga todo su
 Escaso calor. La bondad abandona al que huye del hogar que lo protege.
 De peldaño en peldaño
 Yendo hacia abajo, hacia la respuesta que nunca vendrá
 ¡Te hundirás en el fango!
 Porque sólo de fango se llena la boca
 De quien pregunta imprudente.

En lugar de la caída de Hiperión, tenemos el deliberado descenso de Juana, que quiere descubrir la miseria que reina allí abajo, en lo «incierto»: un descenso heroico y, en ese sentido, una ascensión, aunque ésta no es la opinión de los sombreros de paja negros, que temen que Juana se vea atrapada por el «fango» y por la «pelea terrenal» –lo cual sugiere una afinidad entre lo incierto y las clases más pobres– o que el fango será utilizado (¿por quién?) para silenciarla. El plan reaparece en el lenguaje del rey de la carne, Criddle, que toma el cierre patronal como una oportunidad para comprar máquinas procesadoras de carne que «le ahorren unos hermosos céntimos en salarios»:

Es un sistema nuevo. Muy inteligente que es.
 El cerdo sube en una cinta transportadora de alambre
 Al último piso, y allí empieza la matanza.
 Casi sin ayuda se precipita por sí solo
 Desde arriba a las cuchillas. ¿Eh? El cerdo
 Se degüella solo. Y se hace él mismo salchichas.
 Porque, bajando de piso en piso, despojado
 De su piel, que se convertirá en cuero
 Separándose luego de sus cerdas
 Que se transformarán en cepillos, y arrojando por fin
 Sus huesos, con los que se hace harina, cae por su propio
 Peso a la lata de abajo. ¿Eh?

Aquí el proceso se contempla desde el punto de vista de los dioses –los capitalistas industriales– que precipitan la caída de los mortales hacia lo desconocido, lo incierto: la lata de carne que espera. El destino de la víctima se acerca terriblemente al de los trabajadores del matadero sometidos al cierre patronal.

Convencida de la injusticia sufrida por los trabajadores, Juana se une a ellos en los mataderos, donde los comunistas intentan organizar una huelga general, mientras que el ejército emplea ametralladoras para despejar la zona. Asaltada por el hambre, el miedo y el horror a la violencia, Juana decide que ése no es su sitio. Asumiendo una distancia didáctica de sí misma, describe su posición:

Tres días se vio Johanna en Packingtown, en la ciénaga
 De los mataderos

Bajando de peldaño a peldaño
 Para aclarar el fango y aparecer ante
 Los de abajo. Tres días
 Descendiendo, debilitándose al tercero y
 Siendo tragada al fin por la ciénaga. Decid
 Que hacía demasiado frío.

El descenso tiene un trasfondo cristiano y un propósito salvador, pero la presión de la miseria —o el poder de los de arriba— se impone. A primera vista, ser «tragada por la ciénaga» podría significar perderse entre los explotados, en su masa anónima. A segunda vista, teniendo en cuenta que Juana habla de tener que dejar a los trabajadores, podría sugerir una vuelta a sus viejos privilegios banales. Mientras tanto, el rey de la carne Mauler, socio de Cridle, ha firmado grandes contratos con los propietarios de las envasadoras, y al mismo tiempo comprado todo el ganado disponible. Para cumplir los contratos, los envasadores se ven obligados a comprar las reses muertas a Mauler, cuyo agente sube cada vez más los precios, causando finalmente el hundimiento de la industria conservera y del mercado de ganado vivo:

Como el agua se precipita a lo profundo
 De roca en roca hasta el infinito. Sólo a treinta se detuvieron.

He aquí el precio de la materia prima que se sumerge desde las alturas en lo desconocido de un desplome del mercado bursátil. Aplastada la huelga general, sin embargo, la economía empieza a funcionar de nuevo, de acuerdo con las condiciones establecidas por Mauler: con menos empleados y un precio más elevado de la carne, porque el sistema sólo puede conservarse, explica, «tomando medidas extremas». Ayudados por un gran donativo de Mauler, los sombreros de paja negros del Ejército de Salvación preparan la sopa y abren las puertas de la misión, para atrapar a los trabajadores despedidos. En este caso, el descenso a lo desconocido acaba en desempleo, beneficencia y religión:

¡Aquí estamos! ¡Ya empiezan a bajar!
 ¡La miseria los trae como bestias!
 ¡Mirad cómo tienen que bajar!
 ¡Mirad cómo empiezan a bajar!
 ¡De aquí no se escapan, que no haya molestias!
 ¡Bienvenidos! ¡Bienvenidos! ¡Bienvenidos!
 ¡Bienvenidos con nosotros!

¿Qué hay tras los sarcasmos de la composición? Nos encontramos en el terreno de las caricaturas políticas en el periodo de Weimar, o de los cuadros de Grosz: capitalistas de grueso cuello, hocico de cerdo, impecable levita y un cinismo a prueba de balas, mezclados con los mutilados de guerra, proletarios desnutridos y perros famélicos; todo coronado por clichés de humanismo oficial, en una atmósfera de cada uno para sí. Dentro de la trama teatral desplegada, sin embargo, estos mismos estereotipos entran en una

dinámica de otro orden. Mientras los sombreros de paja negros y los propietarios cantan sus alabanzas —¡concede riqueza al rico!— los altavoces empiezan a anunciar terribles noticias:

«¡CAÍDA DE LA LIBRA! ¡EL BANCO DE INGLATERRA CIERRA POR PRIMERA VEZ EN TRESCIENTOS AÑOS!» «¡OCHO MILLONES DE PERSONAS SIN TRABAJO EN LOS ESTADOS UNIDOS!» y «TRIUNFA EL PLAN QUIQUENAL!» y «¡BRASIL ARROJA AL MAR LA COSECHA DE CAFÉ!» y «SEIS MILLONES DE PERSONAS SIN TRABAJO EN ALEMANIA!» y «¡TRES MIL BANCOS DE LOS ESTADOS UNIDOS EN BANCA-RROTA!» «¡EL ESTADO CIERRA EN ALEMANIA BOLSAS Y BANCOS!» y «¡ANTE LA FÁBRICA DE HENRY FORD EN DETROIT SE LIBRA UNA BATALLA ENTRE LA POLICÍA Y LOS OBREROS SIN TRABAJO!»

Ante esas noticias, los que no participaban en las declamaciones empiezan a insultarse mutuamente:

«¡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 nuestra 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!» y «¿Quién puede pagar esos precios por corrales de ganado y silos para el pienso?» y «¿Por qué no empezáis a reducir la producción?» y «¡Nosotros la hemos reducido ya, pero vosotros no!» y «¡Vosotros sois los únicos culpables!» y «¡Las cosas no mejorarán hasta que os ahorquen!» y «¡Hace tiempo que deberías estar en la cárcel!» y «¿Cómo es que estás todavía en libertad?».

El objetivo de Brecht no era el de moralizar —algo que le parecía inútil— sino agudizar la inteligencia crítica. La unión de pastiche lírico-filosófico con las brutalidades de la competencia económica ofrece una técnica de gran alcance. Evita segregar la experiencia proletaria, aun a pesar de dar expresión a la divergencia —que debe superarse— entre la excelencia cultural y el punto de vista de la clase trabajadora. Contra toda sentimentalización de la cultura de la clase obrera, Brecht consideraba que sólo trascendiendo a su insularidad podía la perspectiva de los explotados alcanzar su pleno radio de acción y persuadir a su antagonista. Por la misma razón, rechazaba la idea de que los retratos de los trabajadores debían limitarse al entorno inmediato de éstos y a un registro naturalista. Buscaba, por el contrario, situar esa vida dentro de la totalidad de la cultura contemporánea. En *Santa Juana de los Mataderos*, las realidades del trabajo y del desempleo, del hambre y el frío, de la lucha organizada y de la masacre militar se presentan en reciprocidad directa y decisiva con las estrategias del capital, con las convenciones estéticas y las teorías económicas, con el sentimiento de sí mismas presente en las clases propietarias, con las lecciones de la moral y de la religión, con los nuevos medios productivos, provocando una extraordinaria ampliación del presente, en el que estos reflejos antagonistas estampaban una cualidad literaria y polémica sin parangón.

La moderna situación de los trabajadores se proyecta y examina mediante la revaluación, en los propios términos de la obra, el lirismo de los román-

ticos, la sobriedad del discurso trágico griego, la dedicación cristiana a la pobreza. La recalibración social de estas formas estéticas produce fundamentalmente nuevos significados, como cuando el culto de los románticos a la simplicidad, a modo de *Lied*, se pone en relación con la situación apremiante de los indigentes, atrapados en medio de una tempestad de nieve. Los versos, escritos en un telón, sirven de mudo final al episodio en el que las ametralladoras triunfan sobre los huelguistas:

La nieve se acerca
 ¿Quién deseará quedarse?
 Los mismos que estaban antes
 El suelo de piedra y los más pobres.

Estas alusiones a las formas más celebradas de la literatura alemana crean una especie de topología lírica: las aspiraciones sublimes, las ruinas trágicas, la idolatría romántica a cumbres y cañadas, el divino éter compuesto de luz, pureza, inmaterialidad y trascendencia. Para que la parodia haga su daño, estos esquemas semirreligiosos sólo necesitan ser enfocados junto a la explotación capitalista de los trabajadores para convertirse en correlativo estructural –y completamente verosímil– del desprecio por quien está abajo, en la oscuridad, transtornado, hambriento y trabajando duramente. Habiendo trazado el paralelo entre el paisaje montañoso del ascenso lírico y la topografía social del capitalismo, igualmente vertiginosa, no hay modo de parar el proceso de contaminación recíproca. El recorrido del alma poética puede traducirse en el vernáculo de la libre empresa, con su inagotable avaricia, sus superbeneficios, quiebras y fraudes; las alturas y las profundidades pueden trastocar sus significados.

El capital desnudo

¿En qué medida es esta sátira históricamente específica? El primer escándalo provocado por la crítica materialista fue su afirmación de que el capital, que es una relación de clase, era el secreto de la sociedad burguesa y la clave de sus leyes, su Estado, su moral y su cultura. Lejos de promover la universalidad humana que proclamaban, esas esferas se mezclaban sistemáticamente con la explotación económica, pero una explotación cuyos días estarían contados en cuanto los explotados la reconocieran como mero hecho de clase, sin garantía divina o natural. El virtuosismo con el que Brecht nos hace reírnos del capital, presentado en el acto mismo de disfrazarse de algo distinto, más universal y menos objetable, pertenece a la misma época.

Hoy, la imagen ha cambiado. El determinismo económico ha cambiado de bando y sirve de ideología explícita de las clases dominantes; una justificación de la desigualdad social. «Las reglas de la economía global son como las leyes de la gravedad», anunciaba como es bien sabido Clinton. La búsqueda desnuda de beneficios, en otro tiempo cuestión vergonzosa, se ha convertido en enseña pública. Si antes las razones «ideales» habían oculta-

do los intereses materiales, considerados particularistas y por lo tanto indefendibles con argumentos generalistas, los argumentos económicos –no menos particularistas– sirven ahora para legitimar o debilitar al resto. Los gobiernos asignan fondos para las artes basándose en los beneficios que éstas pueden proporcionar al turismo, o diseñan la reforma educativa con vistas al aumento de productividad. La prueba de seriedad se da ahora mediante la subordinación al motivo del beneficio, cuyo tenor antisocial se condenaba antaño como un sucio secreto de clase. El cambio se impuso a sacudidas, pero podría decirse que el proceso se completó durante los años noventa, cuando las necesidades del capital se convirtieron a todos los efectos en equivalentes de la razón. ¿Qué ocurre con la actualidad de *Santa Juana de los Mataderos* en estas circunstancias? ¿Se convierte la desmixtificación, fijada en el lugar oculto de la economía en el orden de las cosas, en un gesto vacío?

Que un escritor vanguardista de izquierdas recurriese a los clichés del idealismo como si fuesen una fuerza viva del presente ya debió de ser extraño cuando se escribió *Santa Juana de los Mataderos*. ¿Por qué devolver la vida a lo que la Gran Guerra había ya enterrado? La resurrección brechtiana era naturalmente única; resaltaba al máximo el daño sufrido por la tradición hasta el punto de trasformarla en una figura deforme y ridícula, dotada no obstante de realidad. En la última escena de la obra, la pobre Juana es canonizada contra su voluntad y ascendida a patrona del capital en su nueva fase, bañada en luz rosada y acompañada por versos goetheanos. El impúdico y sarcástico *kitsch* protohollywoodiense proporcionaba una versión crítica de las falsificaciones con las que el nazismo empezaba a construir su grandiosa idea del pasado nacional y de sí mismo. Desde otra perspectiva, había un empeño de convertir el conflicto de clases y la literatura canónica en algo mensurable, para deshacer la untuosidad conservadora que acompañaba a ésta y, por lo tanto, devolverle la vida.

A su propio modo, ese descaro al tratar de las ideas más prestigiosas de la civilización burguesa subrayaba el umbral de una nueva era. El obsoleto protocolo de la tradición idealista es complementario, en este caso, a la superlativa astucia de los hombres del capital, que en el tema de la desmixtificación –si el término sugiere la precedencia del dinero sobre todo lo demás– representan la vanguardia del proceso. Dicho eso, el umbral histórico de *Santa Juana de los Mataderos* es otro, más contemporáneo. Dado que alimenta y profundiza la crisis, la extraordinaria inteligencia de los capitalistas cambia de significado, volviéndose a su vez obsoleta y perniciosa. Lo que hay en escena, bajo el signo de la crisis, es la transformación de la astucia del capital en reflejos contraproducentes, casi antediluvianos. La combinación entre la apuesta en bolsa y el pánico masivo ante los altibajos de la economía sugiere una pérdida de juicio de toda la especie.

En la estructura de Brecht, esa progresión negativa –idealismo superado por la astucia, que se revela como ceguera– se complementa con un movimiento positivo: al volverse insostenible, la crisis fomenta la revolución proletaria, capaz de superar la paralización. Hoy parece poder obtenerse más de

la configuración que la obra ofrece de dicha paralización, y de su profundización, que del planteamiento que hace de la salida revolucionaria, limitada a la determinación de ganar, o quizá de morir, para que otros trabajadores ganen después. Digamos que hay una falta de sustancia específica en la perspectiva de la «superación»: una falta que, sin embargo, ni deshace ni atenúa las irracionalidades a las que responde; irracionalidades que, en ausencia de alternativa tangible, adoptan la forma (por tomar una expresión de Benjamin) de catástrofe permanente: una metáfora del presente histórico. Al menos hasta nuevo aviso, esto es lo que conservamos de la gran obra de Brecht.