

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 4 • 2017 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

“Más allá, pero aquí mismo”, Entrevista con José Jiménez, por **Miguel Salmerón Infante**

UT PICTURA POESIS

Apuntes (1993-1998), **Antonio Campillo**

Dichoso aquel que no tiene patria, Poemas de Hannah Arendt, versiones de **Anacleto Ferrer**

PANORAMA: ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS Sección coordinada por **Antonio Notario Ruiz**

TEXTO INVITADO: O silêncio do tempo do silêncio, **Fernando José Pereira**

TEXTO INVITADO: Ética y poética en el juego teatral de *Reikiavik* de Juan Mayorga, **Zoe Martín Lago**

El problema de la autonomía del teatro, **Adrián Pradier Sebastián**

¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud? **Sebastián Gámez Millán**

Como actores en el gran teatro del mundo, **Roger Ferrer Ventosa**

Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno, **Marcelo Jaime Teruel**

Nauman, Mirecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo, **Laura Mailló Palma**

El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno, **Raúl Pérez Andrade**

Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare, **Milagros García Vázquez**

MISCELÁNEA

Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, **Carlos M. Madrid Casado**

Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, **Andrea Carriquiry**

Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética, **Vanessa Vidal Mayor**

La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský, **Raúl Sanz García**

De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite, **Rayiv David Torres Sánchez**

Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de M. Henry, **Jaime Llorente Cardo**

Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, **Sergio Martínez Luna**

Épica en el arte: el caso de la canción de autor, **Gustavo Sierra Fernández**

El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso, **Horacio Muñoz Fernández**

Perdidos en la isla de los prodigios: *Lost* o el abismo alegórico del drama barroco, **Ainhoa Kaiero Clave**

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 4 • 2017

| | |
|---|-------|
| PRESENTACIÓN | 7-8 |
| CONVERSANDO CON | 9 |
| “Más allá, pero aquí mismo”, Entrevista con José Jiménez, por Miguel Salmerón Infante | 11-21 |
| UT PICTURA POESIS | 23 |
| Apuntes (1993-1998), Antonio Campillo | 25-35 |
| <i>Dichoso aquel que no tiene patria</i> , Poemas de Hannah Arendt, versiones de Anacleto Ferrer | 37-49 |
| Ilustraciones de Laocoonte n. 4, Jante (Javier Infante) | 50 |

PANORAMA

| | |
|--|---------|
| ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS | 51 |
| ¿Qué hubiera pensado Wagner? Antonio Notario Ruiz (Coordinador) | 53-55 |
| TEXTO INVITADO | 57 |
| O silêncio do tempo do silêncio, Fernando José Pereira | 59-63 |
| Ética y poética en el juego teatral de <i>Reikiavik</i> de Juan Mayorga, Zoe Martín Lago | 64-72 |
| ARTÍCULOS | 73 |
| El problema de la autonomía del teatro, Adrián Pradier Sebastián | 75-92 |
| ¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud? Sebastián Gámez Millán | 93-108 |
| Como actores en el gran teatro del mundo, Roger Ferrer Ventosa | 109-125 |
| Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno, Marcelo Jaume Teruel .. | 126-133 |
| Nauman, Mirecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo, Laura Maillo Palma | 134-145 |
| El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno, Raúl Pérez Andrade | 146-156 |
| Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare, Milagros García Vázquez | 157-168 |
| MISCELÁNEA | 169 |
| Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, Carlos M. Madrid Casado | 171-181 |
| Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, Andrea Carriquiry | 182-198 |
| Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética, Vanessa Vidal Mayor | 199-213 |
| La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský, Raúl Sanz García | 214-231 |
| De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite, Rayiv David Torres Sánchez | 232-240 |
| Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de Michel Henry, Jaime Llorente Cardo | 241-256 |

| | |
|--|---------|
| Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, Sergio Martínez Luna | 257-271 |
| Épica en el arte: el caso de la canción de autor, Gustavo Sierra Fernández | 272-289 |
| El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso, Horacio Muñoz Fernández | 290-304 |
| Perdidos en la isla de los prodigios: <i>Lost</i> o el abismo alegórico del drama barroco, Ainhoa Kaiero Claver | 305-317 |
| RESEÑAS | 319 |
| Teorías del arte desde el siglo XXI, Pedro Lecanda Jiménez-Alfaro | 321-325 |
| Rimada Botánica, Xaverio Ballester | 326-327 |
| Sobre ciudades y arquitecturas, Jürgen Misch | 328-332 |
| Esbozo de una amistad sempiterna. Sobre Fuster y Alfaro, Raquel Baixauli | 333-336 |
| Cómo se analiza una obra de teatro, Teresa Aguado Garzón | 337-338 |
| Vuelan las imágenes, Verónica Perales Blanco | 339-341 |
| Mudanzas Espacio-temporales. Imagen y memoria, Raimon Ribera | 342-345 |
| Qué quieren las imágenes? Una crítica a la cultura visual, Esther González Gea | 346-349 |
| Zoos humanos, ethnic freaks y exhibiciones etnológicas, Lurdes Valls Crespo | 350-353 |
| España de la Guerra, Amanda del Rey Mateos | 354-356 |
| Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía, Jorge Martínez Alcaide | 357-360 |
| Arte escrita: texto, imagen y género en el arte contemporáneo, Óscar Ortega Ruiz | 361-363 |
| Sobre el futuro del estudio del pasado, Ana Meléndez | 364-366 |
| Conducir a una diosa, Sergio Requejo Pérez | 367-370 |
| Cioran en los Archives paradoxales. (Tome III), Joan M. Marín | 371-372 |
| Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo, Raquel Baixauli | 373-375 |
| La eternidad de un día, Carmen Martínez Sáez | 376-378 |
| Releer a Rilke, Javier Castellote Lillo | 379-381 |
| Lo diabólico, lo demoníaco, lo fáustico en la literatura, la música y el arte, Mauro Jiménez | 382-384 |
| Imágenes del hombre, Miguel Ángel Rivero Gómez | 385-387 |
| Circuit Circus. Circo, Intelectuales y Payasos, Ricard Silvestre | 388-390 |
| Precariedad y resistencia del arte y la estética hoy, Rosa Fernández Gómez | 391-393 |
| RESEÑAS DE EXPOSICIONES | 395 |
| Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la Antigüedad pagana, María Luisa Barrio Maestre | 397-405 |
| Ilustraciones de Jante (Javier Infante) . | |
| Fotografía de portada de Tamara Djermanovic intervenida con ilustración de Jante (Javier Infante) . | |



LOCOONTE

PANORAMA: ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS
Antonio Notario (Coord.)



LOCENTE

PANORAMA: ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS
ARTÍCULOS

Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno

*Mahagonny: surrealism and dialectics of anarchy. Notes from
T.W. Adorno*

Marcelo Jaume Teruel*

Resumen

Este artículo aborda aspectos estéticos y políticos de la ópera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930), con libreto de Bertolt Brecht y Música de Kurt Weill. Lo hace a partir del texto Mahagonny (1930) de T.W. Adorno, desde la condición surrealista que este le atribuye y a través de elementos musicales y de la trama. Argumentaremos la presencia de una estética de lo político o una política de la estético en la obra, prohibida por los nazis poco después su estreno y mostrada como ejemplo de arte degenerado en una de las primeras exposiciones de *Entartete Musik* organizada en Düsseldorf en 1938.

Palabras clave:

ópera, Brecht, Weill, Mahagonny, Adorno

Abstract

This article examines aesthetic and political aspects of the opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930), with libretto by Bertolt Brecht and music by Kurt Weill. Taking as starting point the text Mahagonny (1930) by T.W. Adorno, it interpretes its surrealist condition attributed by him through elements of plot and music. We will justify the presence of an aesthetic of the political or a politics of aesthetics in the work, prohibited by the Nazis soon after its premiere and shown as an example of degenerate art in one of the first exhibitions of *Entartete Musik* organized in Düsseldorf in 1938.

Keywords:

opera, Brecht, Weill, Mahagonny, Adorno

1. Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny

Porque como una se acuesta, duerme
Y no le echa una manta Belcebú
Y si alguien da patadas, seré yo
Y si alguien las recibe serás tú
(Brecht [1930] 1989: 172)

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (1930) es una ópera en tres actos con libreto de Bertolt Brecht y música de Kurt Weill que, aunque no forma parte del repertorio operístico más frecuentado, tiene representaciones ocasionales como la del Teatro Real en 2010 con la escena a cargo de La Fura dels Baus. Aunque, como señala Rubio (1989: 129), “todo teatro es político en sentido amplio”, el carácter político de *Aufstieg*

* Universitat de València, España. marcelo.jaume@gmail.com
Artículo recibido: 6 de junio de 2017; aceptado: 27 de octubre de 2017

und Fall der Stadt Mahagonny (de ahora en adelante *Mahagonny*) es, como la mayor parte de la obra de Brecht, explícito. En este texto trabajaremos, tras unas notas generales sobre la obra, dos cuestiones de las que se ocupó T.W. Adorno en *Mahagonny*¹, texto publicado originalmente en *Der Scheinwefer, Blätter der Städtischen Bühnen Essen III*, cuaderno 14 (1930). Estas son tanto de orden estético –la condición surrealista que le atribuye Adorno– como político –sus elementos argumentales y críticos– y nos llevarán a concluir que en el caso de *Mahagonny* podemos hablar de una estética de la político o una política de lo estético.

La ópera comenzó a gestarse a partir del libreto de Brecht escrito en 1927 y la partitura fue terminada por Weill en 1929². Su estreno como producción final –previamente existe una obra embrionaria llamado *Mahagonny-Songspiel*– coincide con un momento histórico crítico en la República de Weimar, en el que el ascenso del nazismo ya era un hecho, junto a la inestabilidad política generada por la presencia de Brüning en la cancillería (Parker 2014: 276). En estas circunstancias, el estreno de *Mahagonny* en el Neue Theater de Leipzig terminó con uno de los grandes escándalos del teatro de la república de Weimar, con todo tipo de silbidos, abucheos e incluso escaramuzas entre el propio público (Gutman 1930:32). A pesar de que la obra sí fue un éxito en ciudades como Frankfurt, los autores recibieron amenazas directas de Fritz Stege, editor del *Zeitschrift für Musik*, y la pieza se mostraría después como muestra de arte degenerado en la exposición *Entartete Musik*, organizada en 1938 por Adolf Ziegler en Düsseldorf.

La acción de la ópera es contemporánea a su escritura y se desarrolla en la costa oeste de Estados Unidos, donde unos fugitivos fundan una ciudad llamada Mahagonny en la cual prácticamente todo está permitido y cuya economía tiene como base los bares y burdeles. Aunque inicialmente atrae multitud de pobladores, pronto hay una crisis que coincide con el anuncio de la llegada de un huracán a la ciudad. A pesar de que finalmente el huracán se desvía y no destruye la ciudad, pronto los excesos causan diversas víctimas y uno de sus habitantes es condenado a muerte por no tener dinero para sobornar a los jueces y ser abandonado por sus amigos. Tras su ejecución, la ciudad finalmente cae en el caos y la ópera termina con diversas comitivas manifestándose.

La música de Kurt Weill resulta particularmente interesante por la manera en la que se distancia de los planteamientos de la música operística y de *ballet* del momento, tanto aquellos atonales –*Wozzek*, de Alban Berg (1933) o *Von heute auf morgen*, de Schoenberg (1930)– como los que continúan en una estela más próxima a la tradición –*Oedipus Rex*, de Stravinsky (1927)–. Como música escénica, *Mahagonny* bebe principalmente del lenguaje de la canción popular y del *music-hall*, si bien estos coexisten con citas a la música del canon, tanto textuales (el acorde Tristán) como procedimentales (el contrapunto escolástico). Por ello, más que temas o *leitmotiven* que articulan las relaciones de los personajes y la trama, nos encontramos a menudo con canciones aisladas. Una de ellas, *Alabama Song*, ha alcanzado una celebridad más que considerable a través de versiones como las de The Doors, David Bowie o Marilyn Manson. Aquí nos ocuparemos, partiendo del texto de Adorno, tanto de los aspectos que ligán la ópera al surrealismo como de aquellos que implican una crítica del sistema

1 Utilizaremos *Mahagonny* en cursiva para hacer referencia a la ópera y Mahagonny para referirnos a la ciudad en sí o el texto de Adorno.

2 Para más detalles puede consultarse Brecht (2007:79).

capitalista, además de ponerlos en relación.

2. El surrealismo como montaje de lo muerto

Es mi desnudez la noche
 las estrellas son mis dientes
 me arrojo adonde los muertos
 revestido de blanco sol
 (Bataille 1982:26)

Se ha llegado a decir que el surrealismo “a pesar de su teatralidad innata, mostró tan solo un interés menor por el teatro como forma artística por derecho propio” (Bradley 1999: 67). Esto se explica en parte por la desconfianza de Breton, que lo consideraba “burgués y orientado exclusivamente hacia el beneficio económico” (íbid., 69). A pesar de ello, existen obras con firmes vinculaciones surrealistas como las creaciones de Jean Cocteau *Les Mariés de la tour Eiffel* (1921), *La machine infernale* (1934) –desarrollada a partir del mito de Edipo– y *Orphée* (1926), una sátira del propio movimiento surrealista escrita en un momento en el que el autor había discutido con Breton y Soupault³. Por otra parte, Antonin Artaud llegó a poner en marcha una compañía para producir teatro surrealista, llamada Théâtre Alfred Jarry en memoria del dramaturgo autor de *Ubu Roi* (1896) y que funcionó entre 1927 y 1929, año en el que cayó en bancarota. En un lugar muy diferente respecto al surrealismo deberían colocarse las aportaciones posteriores de Artaud desde el teatro de la crueldad a partir de la publicación de *Le théâtre et son double* (1938), a las que nos referiremos más adelante y precedentes como *Les Mamelles de Tirésias* (Apollinaire, 1917)⁴. En las creaciones escénicas que hemos comentado, el contenido surrealista lo albergan tanto el argumento como la escenografía ya que, aunque la música ocupó un lugar importante en las creaciones surrealistas, su relación directa con el movimiento es ambigua. Quizá esto pueda derivarse de la diferencia esencial a la hora de producir significado respecto al universo lingüístico y visual que Freud explicaba así:

Las obras de arte, empero, ejercen sobre mí poderoso influjo, en particular las creaciones poéticas y escultóricas, más raramente las pinturas. Ello me ha movida a permanecer ante ellas durante horas cuando tuve oportunidad, y siempre quise aprehender a mi manera, o sea, reduciendo a conceptos, aquello a través de lo cual obraban sobre mí de ese modo. Cuando no puedo hacer esto –como me ocurre con la música, por ejemplo–, soy casi incapaz de obtener goce alguno. Una disposición racionalista o quizás analítica se revuelve en mí para no dejarme conmovir sin saber por qué lo estoy, y qué me consume ([1914] 1991: 217).

Esta imposibilidad de reducir la música a conceptos que explica Freud y que se ha tratado de explicar por su cercanía a lo real lacaniano (Morales 2013) es lo que hace que sobre la música no puedan realizarse ciertas operaciones surrealistas que sí funcionan sobre lo visual o lo lingüístico. Respecto a lo que nos ocupa de manera

3 Esta obra no debe confundirse con la película del mismo título que Cocteau dirigiría en 1950 y con la que tiene similitudes pero también diferencias sustanciales.

Por cuestiones de espacio no hablaremos del teatro surrealista español y sus particularidades, pero nos remitimos al texto clásico de Bárbara Sheklin Davis (1967).

más inmediata, las relaciones entre Adorno y el surrealismo son complejas y hasta cierto punto ambiguas, como dejan ver los ensayos de Adorno, Rita Bischoff y Elisabeth Lenk contenidos en *The challenge of surrealism: The correspondence of Theodor W. Adorno and Elisabeth Lenk* (Gillespie 2015), por lo que nos limitaremos aquí a sus reflexiones sobre la ópera que nos ocupa. La manera en la que Adorno aborda la presencia del surrealismo musical en *Mahagonny* –primera ópera surrealista según el autor– resuelve parte de estos problemas a los que nos hemos referido puesto que hace del surrealismo propiamente musical una derivación del gesto del absurdo del planteamiento argumental. Para Adorno, lo surrealista argumental en *Mahagonny* es el sistema social representado, “de la misma manera que en las novelas de Kafka el mundo burgués medio parece absurdo y deforme contemplado desde la perspectiva secreta de la libertad” (Adorno [1930] 2008:125). En *Mahagonny*, el mundo burgués será presentado según Adorno “como ya muerto en el momento del pavor y demolido en el escándalo en que su pasado se manifiesta”. Este surrealismo como montaje de lo muerto que se verá reflejado en la música puede compararse con la manera en la que Bataille explica el *jazz* con las siguientes palabras:

Es inútil buscar por más tiempo una explicación de los *coloured people* rompiendo súbitamente, con locura incongruente, un absurdo silencio de tartamudos: nos pudrimos neurasténicamente bajo nuestros techos, cementerio y fosa común de tantos patéticos fárragos; por tanto, los Negros que se han civilizado con nosotros (en América o en otras partes) y que hoy bailan y gritan, no son más que emanaciones cenagosas de la descomposición que se han inflamado encima de este inmenso cementerio: en una noche negra, vagamente lunar, asistimos entonces a una excitante demencia de fuegos fatuos turbios y encantadores extraños y chillones como estallidos de risa. Esta definición evitará toda discusión (citado en Carles y Comolli 1973:7).

Aunque Adorno no profundiza demasiado en otros aspectos de la naturaleza surrealista del argumento de *Mahagonny*, quizá podamos realizar algún apunte que nos ayude a comprender mejor de qué manera late este desde lo siniestro, esto es, el regreso inquietante de lo ya conocido. La presencia de esta categoría está presente en el surrealismo desde el propio *Manifeste* de Breton, que utilizaba para referirse a esta sensación el término *dépaysement* (citado en Ballabriga 1995:117). Los vectores principales de esta inquietud fueron lo mecánico –a través generalmente de la idea del autómatas– y lo reprimido –el *Il est dangereux de se pencher au-dedans* de Buñuel– que por supuesto retrotraen al seminal texto de Freud *Das Unheimliche*, publicado originalmente en 1919. En el caso de *Mahagonny*, lo mecánico podría verse en la reificación de las relaciones personales representada por la prostitución, motor económico principal de la ciudad. Esto se observa explícitamente en el texto, por ejemplo cuando en la escena 4 los hombres que llegan a la ciudad dicen “¡Vamos a Mahagonny! / El aire es frío y fresco / Carne de caballo y de mujer / Whisky como refresco.” (Brecht, [1967] 1989: 119). La liberación de lo reprimido estaría presente en el boxeo y la comida sin medida que termina causando la muerte de Joseph y Jacob.

Adorno es claro al hablar de la relación argumento-música, al afirmar que “las intenciones surrealistas de *Mahagonny* las sustenta una música que, desde la primera hasta la última nota, equivale al *shock* que produce la repentina presentación del mundo burgués en descomposición (Adorno [1930] 2008:131). Pero el *shock* no se debe a una música de carácter rupturista, sino todo lo contrario. Como continuación del

surrealismo argumental que muestra lo muerto, la música de *Mahagonny* arrastraría “los enseres gastados, deteriorados, del salón burgués a un parque de juegos infantil donde los enveses de las viejas mercancías expanden en cuanto figuras totémicas el terror” (Adorno [1930] 2008:131). Así, según el autor, *Mahagonny* operaría la destrucción del material musical burgués, los “escombros de la antigua música” a través de su reutilización irónica y la constatación de su situación límite si, siguiendo su razonamiento, consideramos que “sólo la música más progresista de la dialéctica propia del material, la de Schönberg, se sale de esta compilación de cascos transparentes del espacio musical burgués” (Adorno [1930] 2008:131). En este gesto y en algunos elementos argumentales estaría presente, también, el humor negro surrealista (Haynes 2006). La reapropiación de la que habla Adorno es precisamente, como defiende Terry Eagleton, consustancial a la crítica. En palabras de Eagleton:

Una de las tareas de la crítica radical, tal como Marx, Brecht y Walter Benjamin la concibieron, es salvar y redimir para las prácticas de la izquierda política lo que todavía es factible y valioso en los legados de clase de los que somos herederos. “Utiliza lo que puedas” es un lema que suena suficientemente brechtiano, eso sí, con el corolario implícito de que lo que se ha vuelto inservible en dichas tradiciones debe echarse por la borda sin atisbo alguno de nostalgia (2011: 59).

Por tanto, aunque Adorno criticó, por ejemplo la escritura automática (Subirats, 1999), en lo que coincide con Bataille –quien llegó a decir que le aburría o solo podía divertirse torpemente (2008:129)– sí que dejó claro en *Mahagonny* que ciertas operaciones típicamente surrealistas, como el montaje de lo muerto que hemos comentado, pueden ayudar a la crítica.

3. Representación del capitalismo desde la dialéctica de la anarquía

El precio de la sangre
Thesaurus de las buenas obras
 El salario que se le debe al sacerdote
 Pluto como dios de la riqueza.

Vínculo del dogma de la naturaleza resolutoria del saber,
 propiedad para nosotros que lo hace, a la vez, redentor y verdugo,
 y el capitalismo: el balance como saber redentor y destructor
 (Benjamin [1921] 2010: 3)

Más allá del surrealismo presente en el argumento, Adorno hace hincapié en que la obra funciona como una traslación real, no simbólica, del espacio capitalista donde vivimos en el que todo está permitido menos no tener dinero. Según el autor: “la anarquía de la producción de mercancías de la que el análisis marxista se ocupa aparece proyectada como anarquía del consumo” (Adorno [1930] 2008:126). Por otra parte, continúa Adorno:

El contrasentido del derecho de clases se demuestra, de un modo muy parecido a como hace Kafka, en un proceso judicial en el que el ministerio fiscal vende las entradas como su propio portero. Todo es puesto en una óptica desplazada según reglas, la cual deforma la figura superficial de la vida burguesa hasta convertirla en la mueca de una realidad que las ideologías de ordinario tapan. [...] La representación del capitalismo

es, más exactamente, la de su hundimiento en la dialéctica de la anarquía que le es inherente (Adorno [1930] 2008:126-127).

Aunque podríamos trazar un paralelismo inicial entre Mahagonny y las ciudades de Sodoma y Gomorra, urbes bíblicas que caen en el libertinaje pecador y son castigadas, quizá es más adecuada la comparación con la alegoría moral de *Le avventure di Pinocchio* (Collodi, 1883), en la que aparece un *Paese dei balocchi* (País de los juguetes) libre de autoridad y en el que los niños pueden hacer cualquier cosa sin obligaciones de ningún tipo, por lo que pasan todo el día jugando y comiendo dulces. En la versión animada de Disney, estrenada aproximadamente una década después de *Mahagonny*, la libertad se amplía notablemente en la análoga *Pleasure Island*, pues los niños tienen a su disposición tabaco y alcohol y entre las diversiones se incluyen una carpa en la que se pegan entre ellos “solo por diversión”, además de lugares consagrados al vandalismo, en los que se llega a mostrar una desfiguración de la Gioconda que recuerda poderosamente al *L.H.O.O.Q* de Duchamp. En ambos casos, los niños sufren una metamorfosis que los convierte en burros y en la versión animada son finalmente vendidos a circos ambulantes. A pesar del similar planteamiento inicial, la gran diferencia entre *Mahagonny* y *Pleasure Island* es que si Mahagonny termina por hundirse en la propia anarquía que proponía en *Pleasure Island* esta anarquía no es más que el preludio a la esclavitud de los niños. Quizá podría trazarse un símil entre la metamorfosis y esclavitud de los niños –su destrucción como seres humanos– y la destrucción de Mahagonny con la que amenaza el huracán. Irónicamente, aunque el huracán vira y no llega a la ciudad esta ya está perdida por la anarquía inherente a sus estructuras de funcionamiento.

La forma en la que germina esta anarquía es precisamente que Mahagonny lleva hasta sus últimas consecuencias la fantasía capitalista de la libertad total de mercado. Como explica Rendueles:

el mercado es una institución muy peculiar porque es central en nuestra sociedad, pero no tiene ningún actor colectivo asociado. Por eso da la sensación de ser un entorno donde se da una completa libertad. Es una ficción, por supuesto. De hecho, en los mercados reales intervienen de forma soterrada otras instituciones y organizaciones colectivas que son necesarias para su supervivencia (Rendueles 2016:87-88).

Al realizar su propia ficción, el capitalismo, como explica Adorno, no sobrevive a la anarquía en la que él mismo parece creer. El ensayo de este discurso ficticio es lo que propone *Mahagonny*, junto con la exploración de la contradicción de una libertad tan vasta como falaz, pues todo se puede únicamente con dinero. Por supuesto, el motivo último de la mentira, la necesidad del dinero, guarda una relación palpable con escritos clásicos de la época como *Kapitalismus als Religion* (*El capitalismo como religión*, 1921) de Benjamin. Agamben resume de la siguiente forma la tesis central del texto:

el capitalismo es una religión en la que el culto se ha emancipado de todo objeto y la culpa de todo pecado y, por tanto, de toda posible redención. Así, desde el punto de vista de la fe, el capitalismo no tiene objeto: cree en el hecho puro de creer, en la pura creencia (*believes in pure belief*), es decir: en el dinero. El capitalismo es, por ello, una religión en la cual la fe –la creencia– ha sustituido a Dios. En otras palabras, en tanto

que la forma pura de la creencia es el dinero, es una religión cuyo Dios es el dinero⁵ (Agamben 2013: 9).

Precisamente Mahagonny coincide en el tiempo con la brutal crisis de fe del capitalismo que supuso la crisis financiera de 1929, año en el que se estrena, de la misma manera que este texto coincide con las consecuencias, aún tangibles, de la crisis de 2008 que también ha generado producciones escénicas de carácter crítico que tratan de interpelar políticamente al espectador. Vale la pena considerar dos aportaciones de Rancière acerca de la manera en la que el teatro puede político. Como elemento preliminar, el autor distingue en *El espectador emancipado* dos formas de tornar al espectador de teatro un sujeto activo. La primera, que se corresponde con el teatro épico de Brecht trata de presentar al espectador un enigma que haga “intercambiar la posición del espectador pasivo por la del investigador o el experimentador científico que observa los fenómenos e indaga las causas” (2010: 12). La segunda, resumida en el teatro de la crueldad de Artaud, trata de abolir la distancia y arrastrarlo al “círculo mágico de la acción teatral” (ibid., 12). Estos dos polos son, pues, la toma de la distancia de Brecht como forma de participación y la pérdida de toda distancia en Artaud. Una vez se consigue interpelar al espectador, cabe preguntarse de qué manera se le puede convertir en actor consciente de su emancipación.

Rancière plantea el dilema que pesa sobre el proyecto del arte crítico al señalar, por una parte, que la comprensión por sí misma puede hacer menos que la confianza en el hecho de poder cambiar la situación y, por otra, que incluso la obra que hace comprender elimina la extrañeza que hace intolerable esa situación (2012: 59). En palabras del autor:

el arte crítico que invita a ver los signos del capital detrás de los objetos y los comportamientos cotidianos corre el peligro de inscribirse él mismo en la perennidad de un mundo donde la transformación de las cosas en signos se ve redoblada por el exceso mismo de los signos interpretativos que hace que se desvanezca toda resistencia de las cosas (2012: 59-60).

Aunque podría aparecer contradictoria, la posición de *Mahagonny* respecto a esta paradoja no es tan diferente a la de Rancière, pues no plantea tanto una estética como revelación con consecuencias políticas sino que las relaciones entre lo estético –los procedimientos surrealistas– y lo político –la traslación no simbólica del capitalismo– están imbricados, como hemos visto a lo largo del texto, de una manera que podríamos considerar una estética de lo político o una política de lo estético, esto es, el recorte de dos esferas particulares de experiencia que comporten un espacio común en tanto a “suspensión en relación con las formas ordinarias de la experiencia sensible (Rancière 2012: 33). Creemos que, en un nuevo momento de crisis de fe del capitalismo (por utilizar la expresión de Benjamin) como en el que fue estrenada Mahagonny y en el que incluso presenciamos el ascenso de posiciones políticas similares a las de su época, la vigencia de esta obra como dispositivo crítico debe considerarse muy seriamente, puesto que las artes escénicas y el arte de hoy deben enfrentarse a las contradicciones e incógnitas de este siglo haciendo acopio de todas las experiencias e instrumentos

5 Traducción propia.

heredados de los pasados.

Bibliografía citada

- Agamben, G. 2013. “Un commento, oggi”. En *Lo Straniero*, núm. 155, 7-10.
- Ballabriga, M. 1995. *Sémiotique du surréalisme: André Breton oy la cohérence*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Bataille, G. 1982. *Lo Arcangélico y otros poemas*. Madrid: Visor.
- . 2008. *La religión surrealista*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Benjamin, W. 2010. *Kapitalismus als Religion*. Traducción en: <http://www.gramscimania.info/ve/2010/12/el-capitalismo-como-religion.html>
- Bradley, F. 1999. *Surrealismo: movimientos en el arte moderno*. Madrid: Encuentro.
- Brecht, B. 1989. *Teatro completo* vol 3. Madrid: Alianza.
- . 2007. *Rise and Fall of the City of Mahagonny*. London: Bloomsbury Academic.
- Carles, P. y Comolli, J. 1973. *Free jazz. Black power*. Barcelona: Anagrama.
- Eagleton, T. 2011. *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.
- Freud, S. 1991. *Obras Completas* [vol. XIII]. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gillespie, S.H. 2015. *The challenge of surrealism: The correspondence of Theodor W. Adorno and Elisabeth Lenk*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gutman, H. 1930. “Mahagonny and other novelties”. En *Modern Music*, núm. 7, 32-36.
- Haynes, D. 2006. “The persistence of irony: interfering with surrealist black humour”. En *Textual Practice*, vol. 20, núm. 1, 25-47.
- Morales, F. 2013. La música y su cercanía a lo real. *Revista Borromeo*, núm. 4 en: <http://borromeo.kennedy.edu.ar/Articulos/MoralesMontielmusicayreal.pdf>
- Parker, S. 2014. *Bertolt Brecht: A Literary Life*. London: A&C Black.
- Rancière, J. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- . 2012. *El malestar en la estética*. Madrid: Clave Intelectual.
- Rendueles, C. 2016. *En bruto. Una reivindicación del materialismo histórico*. Madrid: Catarata.
- Rubio, J. 1989. “Melodrama y teatro político en el siglo XIX: El escenario como tribuna política”. En *Castilla: Estudios de literatura*, núm. 14, 129-149.
- Sheklin, B. 1967. El teatro surrealista español. En *Revista Hispánica Moderna*, núms. 3-4, 309-329.
- Subirats, E. 1999. Surrealists, cannibals and the other barbarians: (On the aesthetics of simulacra). En *Nuevo Texto Crítico*, núms. 23/24, 169-177.