

Ensayo sobre la diacronía

Fritz J. Raddatz

Las piernas de Marlene y la *Ópera de los tres centavos*, los edificios de Gropius, la *Lulu* de Alban Berg y las caricaturas de burgeses dibujadas por George Grosz: todo ello acude a la memoria cuando se mencionan los *dorados años veinte*. Todo el gran mundo berlinés y todo Berlín como un único *Café Románico*. Lo que ocurre es que no es verdad. No existe ninguna *Literatura de la República de Weimar*. Lo único que hubo fueron algunas facetas, algunas yuxtaposiciones y contraposiciones: tal como se puede comprobar hoy con perplejidad, no existió prácticamente ningún diálogo entre los escritores. No había ni coincidencias de pensamiento, ni de acción, ni de hábitos.

Cuando en una ocasión Gerhard Hauptmann entraba en el taller de su sastre, Thomas Mann salía del mismo mudo de indignación; fue finalmente sobre Bertolt Brecht sobre quien cayó la siguiente frase de Mann: "este monstruo tiene talento"; y su hermano Heinrich, autor de la novela *El súbdito*, escrita en 1914, representaba para él la encarnación del *literato del asfalto*. En cambio, la máxima figura de la crítica literaria marxista de la época, György Lukács, escribiría un libro lleno de admiración sobre Thomas Mann, pero no dedicaría ni una sola línea a Brecht. Cuando en 1920 Erwin Piscator realizaba sus primeros intentos de *teatro proletario*, fue el órgano comunista *Die Rote Faline* quien mostró su indignación: "El arte es algo demasiado sublime como para utilizar su nombre

en chapuzas propagandísticas" (un razonamiento prácticamente idéntico es el que sirvió al jefe de policía berlinés, socialdemócrata, para clausurar el espectáculo de Piscator el 21 de abril de 1921); casi al mismo tiempo, el poeta comunista Johannes R. Becher —sobre el que se escribió el siguiente verso satírico: "Tanto va el Becher (cántaro) al Bronnen (fuente) que al final se Brecht (rompe)"— hacía callar a un joven poeta lírico experimental, Erich Arendt, que décadas más tarde obtendría el Premio Nacional de Literatura de la RDA, con una crítica devastadora publicada en la Asociación de Escritores Proletarios-Revolucionarios; en esos mismos momentos, la esposa del poeta, Katja, acudía junto a Gundolf a un seminario —en el que participaban también Ernst Jünger, György Lukács y Joseph Goebbels—. Cuando la Asociación de Escritores Proletarios-Revolucionarios editó su revista *Die Linkskurve*, su director, Ludwig Renn, miembro del Partido Comunista desde 1928, se hallaba en la cumbre de su fama tras el éxito obtenido por la novela *Krieg*, aparecida por entregas en el *Frankfurter Zeitung* entre septiembre y noviembre de 1928, y, sin embargo, Karl von Ossietzky, director de *Die Weltbühne* desde hacía tres años, afirmaba no haber oído jamás ese nombre, y en una recensión aventuraba la hipótesis de que tal autor era en realidad un carpintero —siendo como era un aristócrata— y no participó tampoco en los fundamentales debates teóricos de *Die Linkskurve*.

Ossietzky había llegado a *Die Weltbühne* procedente de *Tagebuch* tras una aguda competencia y después de que Siegfried Jacobsohn hubiera entablado una querrela contra su editor Leopold Schwarzschild. El círculo en torno a *Die Weltbühne*, formado por autores como Kurt Tucholsky, Walter Mehring, Erich Kästner o Kurt Hiller, es considerado hoy como una especie de centro espiritual de la República de Weimar, y, sin embargo, la revista no logró

alcanzar más que una tirada de 15 mil ejemplares en sus mejores años, y además existieron otros muchos *centros* de debate intelectual igualmente activos: el *holding* de Münzenberg, próximo al Partido Comunista, con su famosa revista ilustrada, genialmente diseñada por John Heartfield, *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, así como el *Frankfurter Zeitung*, que reunía a su alrededor autores como Joseph Roth, Siegfried Kracauer o Walter Benjamin; este último fue quien en 1931 calificó despectivamente a los autores de *Die Weltbühne* de "melancólicos de izquierda", y quien —como hiciera Lukács con las tentativas de Brecht— consideró la novela de Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, como un simple experimento formal (y la evolución de Franz Biberkopf, hasta convertirse en un rufián pequeño-burgués, como una "metamorfosis heroica de la conciencia burguesa").

Y, sin embargo, esta novela no sólo fue una de las más importantes de la época, sino que además su autor venía escribiendo desde hacía varios años algunos artículos políticos importantes bajo el pseudónimo de *Linke Poot (Pata Izquierda)*: Döblin publicó su ensayo más importante, finalmente convertido en libro, *Conocer y transformar*, una especie de "contraconstitución de Weimar", como la Carta Abierta del joven escritor Gustav René Hocke.

A este mismo Döblin era a quien Brecht escribía las siguientes palabras en una carta: "Siempre he sabido que su forma de hacer literatura era capaz de expresar la nueva concepción del mundo, pero ahora está claro que, además, cubre un vacío existente en la concepción marxista del arte actual." El marxista Walter Benjamin no prestó atención a este Döblin, a este texto, a esta defensa de la Unión Soviética y a la elaboración de un concepto marxista de cultura; sin embargo, cuando ya hacía dos años que la República había dejado de ser tal, si que le interesó el análisis del nazismo efectuado por Ernst

Bloch en *Erbschaft dieser Zeit*, si bien lo rechazó abruptamente: "Es evidente que Bloch manifiesta unas inmejorables intenciones y unos puntos de vista muy respetables. Y sin embargo, es incapaz de reflexionar sobre su trabajo. Sus exigencias desmedidas se lo impiden. En esta situación —rodeado de miseria—, un gran señor como él no tiene más remedio que utilizar sus alfombras persas como colchas, sus brocados como manteles y hacer fundir su vajilla de lujo."

Tras muy pocas semanas de ensayos —a los que acudieron huéspedes tan alejados como Karl Kraus y Elias Canetti—, el 31 de agosto de 1928 se estrenaba en el Berliner Theater, situado en el Schiffbauerdamm, la *Ópera de los tres centavos*, cuya escenografía era de Erich Engel y en la que Bertolt Brecht todavía no figuraba como autor, sino como colaborador; para esta obra Brecht no eligió a Hanns Eisler, su compañero de debates en los círculos marxistas, sino al mucho más mundano Kurt Weill. Prácticamente ese mismo día aparece en *Die Rote Fahne* una crítica con un título sugerente, "La estabilización relativa de la música" (el periodo que se inició tras el Plan Dawes de 1924 vio cómo se producía el fin de la inflación y se iniciaba la llamada *estabilización relativa del capitalismo*, que se prolongaría hasta el *Viernes Negro*, es decir, el *crack* de la Bolsa de Nueva York de 1929). Esta crítica puede ser considerada como una condena anticipada sobre el resultado final de la obra de Brecht y Weill: "El nuevo lema clave que los músicos burgueses han logrado hallar tras sus esfuerzos desesperados y estériles por dar contenido a su arte es: Objetivación de la Música... Incluso esa frase permite reconocer la lamentable confusión, la radical falta de claridad y la vaguedad de la moderna música burguesa. Al parecer, un pequeño grupo de artistas contemporáneos anhela escapar del presente como si de una escuela se tratase. El desamparo que muestran frente a

la situación de su clase social produce una impresión trágica."

Las palabras precedentes aparecían firmadas simplemente con las iniciales H. E.: Hanns Eisler, ese amigo que Brecht no eligió estaba analizando con estas palabras la ópera *Cardillac* de Paul Hindemith. Eisler trabajaba desde hacía un año como profesor en la Escuela Superior de Música de Berlín —mientras que Klemperer dirigía desde 1927 la Ópera Kroll, Bruno Walter dirigía desde 1925 la Ópera Municipal, Erich Kleiber ocupaba desde 1923 el cargo de director musical de la Ópera Estatal y Furtwangler era desde 1922 director jefe de la Filarmónica berlinesa. Hanns Eisler no poseía más que talento.

"Quien sea dueño de Berlín, será dueño del mundo", decía Zuckmayer; pero, ¿quién era el dueño de Berlín? ¿*Die Weltbühne*, o acaso el diario ultraconservador de Hans Zehrer's *Die Tat*, o bien el católico *Gral*, o tal vez la prensa de Hugenberg, tan profundamente reaccionaria, o, por el contrario, el *holding* de izquierda de Münzenberg? George Grosz, a quien Oskar Kokoschka llamaba "un lumpen del arte", o aquel Gottfried Benn, que insultaba al futurista soviético Tretiakov —a

quien Lukács combatía porque lo consideraba como una calamidad vanguardista, acusándolo de "agente de la Checa", y que escribió las siguientes palabras sobre la poesía: "La poesía es el trabajo no asalariado del espíritu, un *fond perdu*, una especie de siembra en la arena: unilateral, estéril y sin correspondencia", o bien Bertolt Brecht, que publicó su pieza teatral radiofónica *Vuelo oceánico* en la lujosa revista ilustrada de Ullstein, *Uhu*, justo al lado de un anuncio dedicado al "gusto selecto de la mujer", y que al mismo tiempo escribía las siguientes líneas sobre la poesía de Benn: "Su lenguaje se asemeja al de ciertas condesas que de vez en cuando escriben invitaciones exclusivas prometiendo a algunas damas y caballeros solitarios una reunión *informal* en sus salones. Su lenguaje consigue, con un arte sobrio y refinado, reunir ciertos términos que, de no ser así, jamás habrían coincidido".

Kurt Hiller exclamaba: "No seremos músicos, sino moralistas", y Ernst Toller: "No interpretaremos más, seremos serios"; y sin embargo, su corresponsal Stefan Zweig, a quien él presentaba su idea de socialismo como la única posibilidad



política moralmente aceptable, era al mismo tiempo el destinatario de las cartas brutalmente legitimistas de Joseph Roth, que exponía a Zweig su recelo acerca de un advenedizo llegado a la redacción del *Frankfurter Zeitung*, Friedrich Sieburg, quien siendo un joven poeta anatemiaba "la maldición del Kurfürstentamm", de quien recelaba su propio editor francés cuando aquél era un periodista conservador y acababa de publicar su famoso libro *Dios en Francia*, que abría con la siguiente cita de Lafontaine: "No dudamos de tu amor, aunque nos cueste la vida", y que cuando ya era un escritor maduro llegó a autodenominarse *Evangelista del Tercer Reich* ("porque este movimiento posee una verdad interna que cuadra a nuestro carácter"). No sólo era Brecht, tan viperino, el que consideraba ininteligibles las poesías de George, Rilke y Werfel —a no ser que se las considerase de una manifestación de la lucha de clases—, sino que también Robert Musil, tan poco amigo de la polémica, escribe lo siguiente: "Cuando leo a Raskolnikov, me siento envuelto por Raskolnikov y Dostoievski; pero cuando leo los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*, sólo me envuelve Rilke".

El hombre es el error

¿De modo que en lugar de una literatura no hay más que tonterías, resquemores y ruidos? ¿Nada común? Y sin embargo (si se me permite la ocurrencia), lo que sí estaba claro era la fascinación por los objetos —bien fueran máquinas, aparatos gimnásticos, calles o tranvías—. Walter Gropius diseña un cabriolé en forma de águila y Marcel Breuer (junto con Gropius) sería el autor de aquel famoso dormitorio diseñado para Piscator, que era mucho más un gimnasio con pesas, *punching-ball* y barras que un dormitorio; Karl Hubbuch pinta el puente de Jannowitz; Walter Ruttmann rueda su película objetual *Berlin, la sinfonía de una gran ciudad*; Raoul Hausmann esculpe

su *cabeza mecánica*, mientras que Brecht escribe en colaboración con el campeón de boxeo de peso pesado —Samson Körner— *La Máquina Humana de Lucha*, y Kurt Tucholsky sueña con volver a nacer y reencarnar en su otra vida en uno de los forros de la Editorial Malik (diseñados por John Heartfield). Lo mismo da que hablemos de los *collages* de Schwitters, o de las oficinas de Max Taut, o de los barrios obreros de Bruno Taut, o de los dormitorios infantiles de Marlene Poelzig, o de los diseños escenográficos creados por Emil Pirchans para la *Escalera* de Jessner (el primero de los cuales sería creado en 1920 para *El rey Ricardo III*): el *fordismo* se convertiría también en un concepto cultural, sobre todo a partir del éxito alcanzado por las memorias de Henry Ford, *Mi vida y mi obra* (1923); lo manufacturable, la fabricación en serie, las cadenas de montaje. No se toma en consideración el alma, sino el objeto, utilizando esta palabra en su doble sentido. A pesar de que Brecht escribió en 1928 un poema satírico titulado "700 intelectuales rezan ante un tanque de petróleo", él mismo había contribuido a propagar el valor de uso de la lírica, y como jurado de un premio convocado por *Die Literarische Welt* había escogido, entre 400 obras, el poema de Hannes Küpper sobre el velocista MacNamara.

Con toda seguridad hay un año que simboliza esta producción tan heterogénea: en 1929 aparece la novela de Remarque *Sin novedad en el frente* y la *Perrudja* de Hans Henny Jahn; *Los empleados* de Siegfried Kracauer y *En otro país* de Hemingway (novela por entregas publicada por el *Frankfurter Zeitung*); la obra de Kurt Tucholsky *Deutschland Deutschland über alles* y *Berlin Alexanderplatz* de Döblin; *El corazón aventurero* de Ernst Jünger y *El teatro político* de Piscator; además, este mismo año muere Hugo von Hofmannsthal y Thomas Mann obtiene el Premio Nobel. Dos años más tarde, se publicaba la obra de Jaspers

Die geistige Situation der Zeit, y también *El mito del siglo veinte* de Alfred Rosenberg. Y a pesar de todo es la técnica la que aparece como un prodigio propio de este siglo —y esto es lo que constituye el rasgo casi común de la cultura de esta década—. Y también precisamente eso es lo que constituye una amenaza: —"El hombre es el error", significa, como siempre en Brecht, *prédica*, *compasión* y *protesta*.

Los demás elementos comunes, los que englobaban a todos, se distinguen claramente desde nuestra perspectiva actual; a grandes rasgos, se trataba de una literatura democrática. El fundamento de la democracia es la tolerancia. Ellos lucharon y se enfrentaron, conspiraron y se hostilizaron, discutieron y se odiaron —y sin embargo todos ellos vivieron y trabajaron juntos—. Ninguno de ellos deseaba destruir al otro. Cuando fueron destruidos sus libros, sus cuadros, su teatro, sus existencias mismas, entonces se puso de manifiesto cuánto habían tenido en común, sobre todo si uno recorre la lista terriblemente larga de los exiliados y asesinados, desde Günter Anders, Zuckmayer, a Carl Amery; desde Jean Zweig a Arnold. No importa saber si Tucholsky se envenenó, o si Toller se ahorcó con el cinturón de su albornoz, o si Müntzenberg desapareció simplemente; una muerte miserable los une, como a Walter Hasenclever y a Walter Benjamin. Lo que desapareció con el asesinato de Mühsam o de Ossitzky, o con el final miserable de Stefan Zweig, fue precisamente toda una literatura. Una cultura basada en la tolerancia y en la democracia, tan contradictoria (aunque no antagónica) como lo fueron las obras de dos autores que buscaron el mismo refugio, que uno llamaba emigración y el otro exilio, Thomas Mann y Bertolt Brecht. Este último ya había extraído sus conclusiones desde hacía mucho tiempo, tal como aparecen en el epílogo de su obra *En la jungla de las ciudades*: "El caos ha concluido. Fue la mejor de las épocas".