

Autoritarismo v.s. Arte: una revisión del
arte alemán de los años veinte.

Presenta: Diego Rodrigo Sosa Ortega

Matricula: 201313539

Área de concentración: Política

Asesora: Maria Magdalena Trujano
Ruiz.

Sinodal: José Othon Quiroz Trejo

Sinodal: Tomás Ejea Mendoza.

Diciembre 2007

Autoritarismo v.s. Arte: una revisión del arte alemán en los años veinte

Índice

Introducción	3
El escenario: la historia cultural de Berlín en los años 20	
1.- Contexto histórico inmediato: ¡Actores a Escena!	7
2.- Historia artística en Weimar: ¡Tercera llamada, Tercera!	26
2.1.- <i>Expresionismo: Preludio a la paz y a la unidad</i>	28
2.2.- <i>Nueva objetividad (Neue Sachlichkeit): Interludio al Cinismo</i>	35
2.3.- <i>Kitsch (Cursilería): Post – ludio al desastre</i>	40
El guión: una revisión sociológica de los acontecimientos.	
3.- Un cigarrillo en el intermedio	49
3.1.- Entropía: <i>Reflexiones sobre la industria cultural y el Poder</i>	49
3.2.- <i>Peripécia: Poder, Arte, Saber y Discursos</i>	57
3.3.- <i>Anagnórisis: Más sobre Foucault</i>	63
La obra: Contraste entre el ayer y el hoy.	
4.- Miren ahí... Oscuro: <i>Conclusiones</i>	67
Bibliografía.....	72

Introducción

El teatro agoniza, cada vez más nos acercamos hacia el teatro muerto que Brook vaticinaba y todo porque esta forma artística, que constituye uno de los vehículos más efectivos para la crítica social, se ha supeditado a las decisiones de un grupo muy reducido que controla la industria cultural, misma que no admite espectáculos poco rentables y se limita a ver al arte como un negocio. De ello se desprenden montajes que no se arriesgan y que ocupan las nuevas tecnologías como instrumentos que apuntan hacia la estética dejando de lado el mensaje que la obra pretende transmitir. En tanto que existen otros creadores que en efecto tienen algo que decir y que buscan espacios para poder expresarlo. Son estos artistas los que han adoptado, en su argot cotidiano, la frase: “quedar tablas”.

Brecht, siendo uno de los grandes de la escena, daba privilegio al retrato de la realidad y con sus obras lograba transmitir un mensaje hacia el público. El ejemplo más claro es la anécdota que rodea el montaje de *Madre coraje y sus hijos*, misma que cuenta como el público lloraba con esta historia de valor, a pesar de que el dramaturgo no soportaba las lágrimas de la audiencia por que prefería el razonamiento antes que las emociones viscerales.

Cuando una obra logra provocar e identificar al público, cuando el arte se admite como saber, cuando es verdadero y consecuente, es entonces que se puede hablar de una efectividad. De lo contrario es una forma que pretende ser artística y que le apunta hacia la continuidad en aras de los ingresos.

Quienes se dan cita con el arte para producirlo, aquellos que pertenecen a ese grupo reducido al que hacía mención, son parte de un aparato bien afinado que hace uso de la diseminación masiva, que es posible gracias a la era de las comunicaciones, para ganar fuerza.

El efecto, en el mundo contemporáneo, es una generación que se siente abandonada y que busca una identidad en una nostalgia que ni siquiera le corresponde.

Peró las tecnologías han sido asimiladas y por lo tanto comienzan a ser criticadas, de ello habrá de surgir un nuevo eco que contravenga a este monstruo cultural que me ha condenado, a mí y a mi generación, al abandono.

De eso se trata este trabajo y para demostrar lo anterior habré de hacer una investigación que me permita comparar a una generación de jóvenes que también se sentían abandonados -no solo por el arte sino por la sociedad misma- lo cual los llevó a voltear sus cabezas hacia un poder absoluto que traía consigo un proyecto, sin importar cuan violento era.

Me refiero a esa generación que vivió en Alemania, en particular, en Berlín de los años veinte.

Esta ciudad tuvo una vida artística y cultural muy importante, la intelectualidad del mundo encontró en ella un hogar más que adecuado y que Europa, en las palabras del sueco Stefan Zweig, llegó a definir como: "la babel europea".

Berlín albergó en su seno a una infinidad de personajes con propuestas vanguardistas que habrían de dictar varios cánones al arte y a la ciencia contemporánea.

Einstein, Heisenberg, Planck, Bohr y otros premios nobeles que habrían de dejar la pauta para la física cuántica, cuyos proyectos y avances habrían de comenzar la evolución de la era atómica. Fueron estas personalidades parte de una historia de decepción, tristeza, frustración y más adelante, de caos.

Por su parte, el arte presentaba también un crisol de personajes como: Vladimir Nabokov -que aunque era ruso vivió una época importante en Berlín-, Max Reinhardt, Kurt Weill, Marlene Dietrich, Walter Gropius,

George Grosz, Edmund Piscator y por supuesto, Bertolt Brecht, un ejemplo entre dramaturgos que vivió una intensa persecución durante el régimen Nazi, sobretodo, porque sus obras tenían un fuerte contenido crítico, como ya había mencionado antes, y que provocaba movilizaciones entre la población, incluso antes de que el *modus vivendi* hitleriano entrara en uso.

¿Pero porque Brecht, entre otros artistas, representaba un enemigo para el régimen Nazi? ¿Será el arte mismo el que representa una amenaza para cualquier régimen de carácter autoritario? ¿Será la industria cultural la que se impone sobre los artistas en favor del discurso autoritario?

Intentaré probar que las artes se vuelven un factor de riesgo para los regimenes de este carácter, pues incitan a los individuos a la crítica, lo cuál lleva a contrastar el discurso que sostiene un poder que requiere de ser irrefutable.

Pretendo probar que esta diseminación de la crítica es posible porque el arte es un saber, y por lo tanto se inserta en el discurso cotidiano, mismo que determina el modo en que los individuos interactúan y toman una posición crítica ante los objetos.

Para tales efectos recorreré las tres etapas artísticas que tomaron parte en la república de Weimar. En seguida presentaré una definición de *industria cultural* desde Adorno y Horkheimer, de manera que me sea posible demostrar cómo es que el poder se vale de ella para diseminar y consolidar su discurso. Una vez revisada la teoría de estos dos teóricos, intentaré ofrecer un análisis de la relación entre el discurso, el saber y el poder desde la perspectiva histórica y filosófica de Foucault.

Es a partir de estos recursos que pretendo plantear y limar mis inquietudes respecto de la generación actual y de esta sensación de resignación que, como integrante, siento. Entonces habré de traer el análisis que resulte, a mi situación como joven en el mundo contemporáneo.

No pretendo decir que hoy vivimos en un autoritarismo como el de la Alemania Nazi, sino más bien quiero hacer una llamada de atención que urge por una voz, y quizás no la voz de una generación entera, sino la mía. Por esto busco hacer este análisis, porque de algún modo me siento identificado con esa generación de jóvenes alemanes que compraron una hermosa mentira queriendo salir de esa desilusión que les heredó una época sumamente difícil e inestable. Entonces este proyecto, quizás tenga la intención de ubicar esa mentira, que hoy se encuentra en espectáculos alejados de toda implicación, y negarla.

1.- Contexto Histórico Inmediato: ¡Actores a Escena!

Después de la Gran Guerra que vivió el mundo a principios del siglo XX, los vencidos, es decir los alemanes y sus aliados, se encontraban en una crisis terrible tanto económica, como política y social.

El reacomodo de un país devastado, mas no invadido, y decepcionado por la guerra fue largo y difícil. Se podría decir que el aspecto político sufría aun los resabios de la primera gran hecatombe humana, cuyas repercusiones, en términos humanos, ascendían a 1,773,000 bajas alemanas (en un guerra que cobró con 8.5 millones de seres humanos) y más de 4 millones de heridos; entre aquellos heridos había momentos en que los vivos envidiaban a los muertos, retomando las palabras de Nikita Khrushchev.

¿Cómo había sido posible, después de tantas promesas, que se haya perdido la guerra? ¿Cómo había sido posible que los “criminales de noviembre” bajaran los brazos cuando estaban tan cerca de la victoria? Estas eran las preguntas que pululaban entre la población Germana. Tales preguntas daban cuenta del sentimiento de derrota que Alemania sufría y los grandes intelectuales del entonces procuraban una respuesta; Weber por ejemplo, en una conferencia dictada en 1916, culpaba a una política basada en el sentimentalismo, más que en la sistematicidad; es decir una política pangermánica que llevó a Alemania a la derrota¹

Berlin, siendo la ciudad estado de Alemania, vivió intensamente el desarrollo de las secuelas de la guerra. En octubre de 1918, después de que se firmó el armisticio basado en los 14 puntos del presidente Wilson que condujeron al tratado de Versalles, Alemania entró en una crisis política terrible.

¹ Weber, Alemania entre las grandes potencias Europeas, Escritos políticos I pp.- 37, Alianza Editorial 1991

Por un lado los socialistas, encarnados en un grupo radical llamado los *espartaquistas*, encabezados por Karl Liebknecht -Un dr. en derecho que creía firmemente en la revolución socialista-, y que demandaban la renuncia del Kaiser Wilhelm II, y por el otro un gobernante que se rehusaba a abdicar del trono, a pesar de la amenaza de guerra civil que Friederich Ebert² ya había advertido.

Con ello inició una especie de guerra civil alemana que habría de terminar con el derrocamiento del gobierno, pero esto no fue nada fácil.

El Kaiser se resistió fuertemente a dejar el gobierno a pesar de los consejos de su estado mayor e incluso de su propio sucesor el Príncipe de la corona del Reich, quienes le dieron constantes advertencias sobre el inevitable triunfo de la Revolución Socialista.

La presión por parte del ejército, e incluso del mismo estado, era incontrolable. El general Gröner, sucesor del estado mayor de Ludendorff, advirtió al Príncipe Max de Baden, en una junta que sostuvieron con Ebert, que el ejército no podría aguantar más allá del 9 de Noviembre de 1918 y no sólo eso sino que el gobierno mismo no sería capaz de aguantar más allá de esa fecha a no ser que el Kaiser presentase su renuncia.³ Como era de esperarse, este se negó.

Ante la crisis, el Príncipe Max pactó con Ebert un freno a la revolución socialista a cambio de que el primero persuadiese al Kaiser de abdicar; Ebert aceptó bajo la condición de que la misión tuviera un éxito contundente, de lo contrario la revolución sería un hecho.

El Príncipe emprendió inmediatamente su camino hacia el hotel SPA en Bélgica, sin embargo fue confrontado por los Social Demócratas quienes amenazaron con escindirse del gobierno a menos que el Kaiser y él mismo,

² En ese entonces, canciller alemán partidario del social - imperialismo que tenía fe en la defensa nacional y que abogaba por la *unión sagrada* y el método de elección democrática.

³ Otto Friederich, *Before the Deluge A portrait of Berlin in the 1920 s*, HarperPerennial 1972, pag. 20

renunciaran; el Príncipe canceló su viaje y peleó por mantener unido a su gabinete por lo menos hasta que el armisticio fuese firmado. Pero ya era demasiado tarde.

En el curso de unos cuantos días, hubo un levantamiento en Munich que acabó con la monarquía Bávara; insurgentes llamados “los Concejeros de los trabajadores y de los soldados” tomaron el control de Frankfurt, Leipzig, Stuttgart, y Dusseldorf; Marineros rebeldes de Kiel y del mar del Norte comenzaron un importante avance a Berlín. La situación tenía sólo un nombre, caos y aun así el Kaiser se resistía a dejar el trono.

Los tambores en la noche, como diría Brecht, seguían sonando en la sangrante ciudad de Berlín y aun así la vida cultural continuaba, *Hansel y Gretel* ofrecería una función para el público infantil el 8 de noviembre en la tarde; el pianista Artur Schnabel tocaba el piano en el Rhineland y la UFA (Universal Film A.G.), una de las grandes compañías de cine Alemán, estrenaba *Carmen* dirigida por Ernst Lubitsch con la actuación de Pola Negri.

“Nos sentamos en la sala de proyección –Negri comentó- y la película comenzó. Hubo aplausos cuando aparecí por primera vez. Un momento después, sobre ellos, escuché un pálido sonido a la distancia... disparos” nadie puso atención pero la actriz se volteó a preguntarle a Lubitsch si lo había escuchado, él sólo atino a callarla y a responder “nadie puede hacer algo al respecto”⁴

El 9 de noviembre de 1918 a las nueve de la mañana comenzó la huelga general, la renuncia del Kaiser y del príncipe de la corona era ya un imperativo. Los oficiales de la cancillería, desesperados, intentaban contactar al Kaiser pero sus cortesanos habían descolgado uno de los dos teléfonos que había en la villa y el otro lo mantenían ocupado de manera que no entrara ninguna llamada de la cancillería, por lo cual el Príncipe

⁴ Otto Friederich. *Op. Cit.* Pag. 22

Max decidió anunciar, frente a miles de trabajadores que ondeaban banderas rojas, que el Kaiser había renunciado al trono aun cuando esto distaba de la verdad, pues el monarca aun estaba en la villa fumando un cigarro después de la comida.

Se le notificó al Kaiser que el Principe Max había ya anunciado la renuncia, *¡Traición caballeros!* fueron las palabras del Kaiser, pero sus generales, entre ellos Gröner, lo convencieron de que era lo mejor.

Una vez declarada la renuncia del Kaiser, Liebknecht se dispuso a proclamar la República Soviética, ese era el destino de Alemania, convertirse en otro soviet bajo el slogan de *“el poder para los trabajadores y para los consejeros de los soldados”*.

Philpp Scheidemann, un social demócrata impasible, al escuchar esto se horrorizó y por supuesto que se negó a ser un soviet más de Rusia, por lo que salió al balcón del palacio y pronunció unas cuantas palabras que fueron recibidas de manera álgida *“Trabajadores y soldados... la guerra maldita a terminado... el Emperador a abdicado... ¡Larga vida a lo nuevo! ¡Larga vida a la República Alemana!”*⁵.

Casi por accidente y gracias a una seria de malas comunicaciones entre los líderes revolucionarios allegados a la causa, Alemania se volvió república.

Karl Liebknecht, por su parte, seguía convencido de que Alemania debía ser, sino un soviet más, por lo menos sí una república socialista, por lo cual se dedicó a proclamar un discurso frente a las masas en donde fundó la nueva República Socialista Alemana.

Después de su triunfal discurso se dispuso a descansar; dejó sus libros sobre una de las sillas imperiales y estiró las piernas en la cama que alguna vez cobijó al Kaiser, por un instante la calma vino a su cabeza y de

⁵ Otto Friederich *Op. Cit.* Pag. 24

pronto un estruendo se extendió en el cuarto imperial. Una de las sillas había caído vencida por el peso de la literatura revolucionaria.

La noche del 9 de noviembre aun existía la duda sobre quién gobernaba en ese momento. Era bien sabido que el régimen monárquico del Kaiser se había derrumbado.

El Príncipe Max de Baden se reunió con Friederich Ebert a quien le encargó el bienestar del imperio Alemán; Ebert, distraído, solo atinó a recordar a los dos hijos que había perdido en nombre del tan llamado imperio.

En las afueras del palacio de gobierno aun había focos revolucionarios Bolcheviques. El general Gröner acordó con Ebert terminar con esas rebabas beligerantes, la tormenta aun no llegaba a la calma.

El siguiente reto para Ebert era aplacar la rebelión de los Social Demócratas, liderados por Karl Liebnknecht y Rosa Luxemburgo, quienes no estaban contentos con la idea de tener un gobierno republicano.

El gobierno de Ebert comenzaba a tambalearse y por lo tanto la urgencia de solidificarlo se volvió urgente, el nudo gordiano⁶ debía desanudarse de inmediato. Para ello se convocaron a los *Freikorps*⁷, veteranos de guerra voluntarios que fueran altamente disciplinados y leales capaces de ser sumamente ágiles para poder realizar operaciones relámpago, cada uno de ellos tendría su propia artillería y sus propios camiones.

Estos voluntarios estarían a cargo de Gustav Noske, un socialista fiel que detestaba el tipo de socialismo que se concentraba en hablar de Marx o

⁶ De acuerdo con las tradiciones, quien desanudara el nudo gordiano conquistaría oriente. Alejandro Magno se enfrentó al problema y tomó la decisión de cortarlo con su espada. *Wikipedia* http://es.wikipedia.org/wiki/Nudo_gordiano

⁷ Los primeros Freikorps fueron reclutados por Ferderico II el Grande de Prusia durante la guerra de los siete años. A pesar de haber sido disueltos en 1920, Hitler usó a sus miembros en su intento de golpe de estado en Munich en 1923. *Wikipedia* <http://es.wikipedia.org/wiki/Freikorps>

de Marxismo y que clasificaba a Rosa Luxemburgo y demás intelectuales como gente del este - "*ostvolk*" -, en el sentido más peyorativo.

Noske, quien habría de ser el sabueso sangriento del gobierno, aseguró a Ebert que todo estaría mejor a partir de ese momento, por ello es que el Canciller confiaba plenamente en que sus recién convocados Freikorps serían capaces de detener a la rebelión comunista. La prueba habría de venir cuarenta y ocho horas después.

Dos marchas, una de los *espartaquistas*, y otra clamando a los Social Demócratas, se juntaron y las diferencias, que habrían de terminar en disparos, comenzaron luego de que Liebknecht apareció entre la gente. Algunos clamaban por él mientras que otros querían su sangre y después de ser rescatado de una fúrica multitud comenzaron los disparos en Liepziger Strasse.

Los disparos fueron nutridos, las granadas volaban y el estruendo comenzó a extenderse por la herida ciudad de Berlín, que vivió una guerra civil entre dos bandos con propuestas políticas distintas y que duró tres días gracias a la atinada intervención de Noske quien, rápidamente, salió del edificio de gobierno y se atrincheró en una escuela para jovencitas desde donde coordinó tanto a los regulares como a los Freikorps.

Noske pasó, los tres días que duró la batalla, aglomerando a cualquier soldado que estuviera disponible; finalmente logró enviar una avanzada compuesta por 1200 hombres al edificio del periódico Social Demócrata, en donde los *espartaquistas* se atrincheraban.

Una vez que el gobierno se dio paso por el edificio que albergaba a la mayoría de los Social Demócratas sólo fue cuestión de tiempo para apagar cualquier resistencia. Los soldados se dedicaron a contrarrestar cualquier ofensiva que pudiera venir de alguno de los edificios berlineses.

El 14 de Enero, escribe el Conde Kesler, “la banda... comenzó a tocar *Lohengrin*⁸ rodeada por el vidrio quebrado y la puerta destruida del cuartel de policías...”

Una gran masa de personas se juntó, algunos para ver el daño hecho y otros para escuchar *Lohengrin*; la pesadumbre cubrió los rostros de los berlineses mientras los disparos intermitentes continuaban.⁹

Lo único que quedaba era capturar a los insurgentes restantes, en especial a Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo¹⁰ quienes se estaban escondiendo en el departamento de un familiar de Liebknecht. El santuario duró a penas un día. Después de ser interrogados y torturados fueron asesinados.

El gobierno de Ebert parecía haber logrado estabilidad y legitimidad tras haber eliminado a las dos cabezas intelectuales del movimiento socialista, pero la realidad indicaba algo distinto.

La deuda que la primera guerra mundial había dejado a Alemania era aun incosteable, pues el Reich había gastado 164 billones de marcos (cada marco pagaba 4.20 por dólar norteamericano). De estos, 93 billones habían sido extraídos de préstamos de guerra y 29 billones más salieron de cuentas de la Tesorería, el resto venía simplemente de las imprentas del gobierno. La moneda se había devaluado por necesidad o incapacidad, un sistema capitalista llevado a la bancarrota al más puro estilo bolchevique. De acuerdo con Jhon Maynard Keynes - el economista que mas tarde habría de idear al Estado Benefactor- , esto era un patrón seguido por el resto de los países involucrados en la guerra.

⁸ Opera con música y libreto de Richard Wagner estrenada en Weimar en 1850 *Wikipedia*
<http://es.wikipedia.org/wiki/Lohengrin>

⁹ Kessler, Harry *In the Twenties* Nueva York, 1971 en Friederich, Otto *op cit*

¹⁰ Rosa Luxemburgo (1870 – 1919) Filósofa marxista fundadora, junto con Liebknecht, de la liga espartaquista.

El gobierno tenía contemplado pagar sus deudas a partir de las reparaciones de guerra que el enemigo habría de pagar una vez que Hindenburg y Ludendorff capturaran París. Pero cuando las finanzas pasaron a manos francesas no hubo más remedio que inaugurar el primer sistema nacional de recolección de impuestos, normalmente encargado a los municipios.

Debido a esta situación de ahogo económico, la brigada Erhardt a cargo del general Lüttwitz, un militar fiel a la monarquía, se preparaba para iniciar su entrada a Berlín con el firme propósito de derrocar a Ebert.

Las advertencias que Noske, el General encargado de los Freikorps, había recibido no fueron tomadas en cuenta, pues este confiaba firmemente en que el general Luttwits carecía de apoyo. Para la mala fortuna del gobierno republicano, Noske estaba en un error.

En Marzo 12 de 1920, la Brigada Erhardt se daba paso por Berlín ondeando la bandera negra, roja y blanca característica del imperio Alemán y en sus cascos portaban la swastika, uno de los emblemas favoritos de los Freikorps.

Wolfgang Kapp habría de quedar como figura política de los rebeldes y por lo tanto, una vez que la victoria fuera conseguida, como presidente interino.

Noske y Ebert, preocupados por la situación, reunieron a sus ministros de defensa sólo para descubrir la falta de generales capaces de erradicar al movimiento. Sólo el General Hans Von Seeckt estaba supuesto a asumir el control de la resistencia pero en el momento en el que se le planteó la ofensiva dijo, limpiando su monóculo “¿pretende acaso, ministro, que se libere una batalla frente a la puerta de Brandemburgo entre soldados que han luchado lado a lado contra el enemigo común?”

Ante tal respuesta Noske no tuvo más que deponer las armas y mantener al ejército neutro ante la situación. Berlín sería sitiada una vez más.

Molestos y desesperados, los ministros usaron su último recurso; convocaron a una huelga general.

Usando palabras que podría haber escrito Rosa Luxemburgo el gobierno emitió un llamado a la población: "*¡Trabajadores, Camaradas del partido! El golpe militar ha llegado... El trabajo de un año entero a caído en ruinas... ¡Por lo tanto abandonen el trabajo, Huelga!*

...! Que ninguna mano se atreva a moverse, que ningún proletario se atreva a colaborar con la dictadura militar ¡Huelga general hasta la última línea!"¹¹

Con esta consigna se inició una nueva, pausa en la vida Alemana, pues a las siete de la mañana del 14 de Marzo de 1920 la Brigada Erhardt se dio paso por la puerta de Brandemburgo dando comienzo a lo que la historia reconoce como el golpe Kapp. Ni un solo disparo trono en las calles berlinesas.

Entre tanto la vida cultural seguía su curso y el día en que el golpe Kapp había surtido efecto, la UFA (Universal Film A.G) presentó una película en el Marmohaus en el Kurfürstendamm. *El Armario del Dr. Caligari*, una película que inicia con todo el movimiento de cine de arte Alemán bajo la estética del *expresionismo*.

El armario del Dr. Caligari, la primera película de horror que propuso una nueva estética en el cine alemán.

La historia de un hombre a merced de un psiquiatra que lo tiene bajo el efecto de la hipnosis. El sonámbulo, de día, es la atracción de una feria que llega al pueblo pero de noche es un asesino despiadado. El dr Caligari no solo propone una estética expresionista sino que de algún modo es

¹¹ Friederich, Otto. *Op. Cit.*

también un retrato, no solo de Alemania sino del mundo de principios del siglo XX. La ambición por el conocimiento, un hombre, que representa a todo un pueblo, que se convierte en asesino no por voluntad sino por encontrarse bajo el control de un loco; esto último explicaba el sentimiento de los Alemanes en torno a la primera guerra mundial. Curiosamente la historia de Caligari habría de repetirse con Hitler quien hipnotizó a un pueblo entero.

El Armario del doctor Caligari fue una de las primeras películas que UFA produjo sin estar bajo el control del gobierno pues, durante la guerra, tenía como objetivo producir películas de corte propagandístico pero en 1917, bajo la recomendación del mismo general Ludendorff, UFA abandonó esta práctica para hacer películas que interesaran al público.

Por supuesto, el público alemán pidió sexo y así fue justo que en 1917 se le concedió con una película educativa, dirigida por Richard Oswald, llamada *Let there be Light* que trataba el tema de la sífilis.

El film tuvo un éxito sin precedentes, por lo que se hicieron dos secuelas en 1918 y en 1919 junto con una película, dirigida por él mismo, con el nombre de *Prostitution*. Pero un vez que el gobierno abolió la censura sus competidores comenzaron a crear nuevas historias dejando atrás al parafernalia educativa y así comenzaron una serie de filmes con títulos e historias bastante sugestivas como *Hijas perdidas* y *Las hienas de la Lujuria*.

Pero el público también quería espectáculos, así que Ernst Lubitsch creó historias épicas como *Anna Bolena*, *Madame Du Barry* y *Los amores del Faraón*.

Más adelante en la historia, una vez que Hitler había subido al poder, UFA regresó a su vieja tradición propagandística con la película hecha por la actriz/ directora Leni Riefenstahl por encargo del ministro de propaganda de Hitler, Joseph Goebbels. El filme de Riefenstahl, *Triumph des Willens*

(El triunfo de la voluntad) retrataba con destreza el rally del partido Nazi en Nuremberg, Alemania.

Filmada en 1934, *El Triunfo de la Voluntad* tuvo un fuerte impacto en el cine internacional, pues Riefenstahl había logrado captar, a través de una diestra dirección de cámaras, la pasión del pueblo alemán por el partido Nazi y por el *Führer* del tercer Reich.

El golpe de estado de Lüttwitz y Wolfgang Kapp, al que hacía referencia hace unos instantes, fue un fracaso gracias a que la huelga general a la que había convocado el agonizante gobierno de Ebert tuvo un éxito contundente.

La hábil contraofensiva logró convocar a un gran número de personas allegadas, tanto a los enormes sindicatos socialistas de trabajadores, a los militantes de la izquierda alemana y a la sociedad civil en general. Las fábricas dejaron de producir, las tiendas cerraron sus puertas, los carros y los autobuses se detuvieron. No había agua, electricidad o gas.

Wolfgang Kapp se mostró incapaz para manejar la situación. El primer sábado de su gobierno disolvió a la legislatura del estado Prusiano y el lunes siguiente canceló la disolución de manera que las negociaciones pudieran seguir latentes; para el miércoles la policía berlinesa manifestó su desconfianza hacia el solitario D.r. Kapp, fue en ese momento que el presidente interino decidió abdicar de sus poderes para conferirselos a al General Lüttwitz.

El General Ludendorff, quien había sido jefe del estado mayor alemán durante el régimen del Kaiser Wilelhm, convenció a Lüttwitz de su capacidad para tener éxito en donde Kapp había fallado, sin embargo fue informado, por el ministro de guerra, sobre una insurrección hacia su régimen por parte de la mayoría del ejercito del norte. Ludendorff renunció también.

Después del fracaso de la dictadura, el capitán Erhardt pidió salir con su brigada por las puertas de Brandemburgo en formación militar. Así fue como el 17 de marzo de 1920, la brigada Erhardt emprendió la retirada a través del mismo lugar que alguna vez la vio triunfar.

Una serie de personas se dieron cita en la calle de Unter der Linden para ver la triste procesión y un silencio aturdidor dejaba escuchar el pesado compás de las botas militares, sólo se alcanzó a escuchar la risa de un niño que formaba parte de la orgullosa masa de espectadores; dos de los soldados rompieron filas y golpearon al infante con la culata de sus rifles, nadie dijo nada y sólo se escuchó un siseo. Fue en ese momento cuando los soldados alzaron sus rifles y le dispararon al cuerpo magullado. Los soldados se reintegraron y continuaron sus pasos cantando.

Durante la semana que duró el golpe Kapp, los trabajadores comunistas organizaron a un ejército integrado por 50,000 hombres conocido como el *Ejército del Ruhr Rojo* que se dedicó a tomar el control en distintas ciudades del país aun que ello implicara masacrar a los miembros de los Freikorps. Aun después de que Kapp y Lüttwitz cayeron, el *Ejército del Ruhr Rojo*, seguía pidiendo que la bandera roja ondeara por toda Alemania. Fue entonces que los socialistas decidieron atacar enviando así a los sanguinarios Freikorps que estaban ansiosos por vengarse del ejército comunista.

Ebert, desesperado, intentó llevar el asunto al terreno de la democracia por lo que el canciller Hermann Müller, un socialista que había dejado el puesto de ministro del exterior para posicionarse en ese puesto, convocó a una elección general para el día 6 de Junio.

Müller pensó que la estrategia a seguir incluía la erradicación de los extremistas de izquierda y derecha de manera que los socialistas pudieran tener un voto unánime. Los resultados finales llevaron a desmentir su conclusión pues los votos de la tan llamada coalición de Weimar pasaron

de ser 19 millones a 11 millones; los socialistas se mantuvieron como el partido más grande pero perdieron 50 asientos y se quedaron únicamente con 113 en un Reichstag formado por 466 miembros.

El centro y la derecha también se vio afectada pues dos de los partidos conservadores más grandes doblaron su fuerza ganando más de nueve millones de votos, y en cuanto a la izquierda, su poder subió a 5 millones de votos.

De esta manera nació una bestia que habría de acosar al gobierno alemán, adoptando varias formas, a través de los años 20. Un Reichstag sin mayoría pro - democrática, un Reichstag que nadie podría gobernar dada su condición tan dividida.

Una serie de gabinetes se sucedieron después de la elección y las condiciones de gobierno del Reichstag eran, como se había predicho, incontrolables. Aunado a ello, los aliados hicieron llegar la cuenta definitiva de las reparaciones de guerra que habría de ascender a 132 billones de marcos, de lo cuales ya se habían pagado 8 billones.

Se logró reunir un billón más en oro pero el daño ya estaba hecho, la inflación creció hasta llegar a números brutales. En Enero de 1921 el marco se valuó en 45 por dólar, en la primavera y el verano se mantuvo estable en 60, en Septiembre subió a 100 y para el fin de ese año se necesitaban 160 marcos para comprar un solo dólar.

Para Diciembre de 1922 la comisión de reparaciones declaró oficialmente que Alemania estaba incapacitada para cubrir la deuda entera por lo que, en Enero de 1923, una comisión Franco – Belga ocupó el Ruhr para así tomar control sobre las minas y las industrias alemanas en nombre de las potencias victoriosas.

La inflación, la ocupación, la resistencia pasiva del gobierno alemán frente a las tropas francesas y otros factores llevaron al marco a una situación incontrolable. Para octubre de 1923 la depresión económica era

ya un hecho irrefrenable. Las sumas de dinero que se ocupaban tan sólo para comprar cigarrillos o para mandar una carta eran ridículas, el dinero parecía haber dejado de tener un valor por su denominación para remplazarlo por su peso en gramos.

La neblina de la locura y la depresión comenzó a bajar hacia las calles de Berlín infectando a todos los habitantes.

Quien tenía un trabajo era remunerado al instante e inmediatamente se dirigía hacia la tienda más cercana para poderse hacer de cualquier bien que pudiera ser intercambiable. La gente pagaba millones por relojes de pared o por zapatos que ni siquiera estaban hechos a su medida.

El hambre y la desesperación se volvieron temas de primera mano acompañados por la ginebra, porque al menos ese placebo sí era accesible.

La sociedad berlinesa tuvo que reestructurarse desde se sueno pues uno de sus lazos, es decir el dinero, dejó de ser válido e inútil. Las mujeres, por ejemplo, dejaron de ahorrar para tener una dote que pudiera facilitarles la posibilidad de contraer matrimonio. Conservar la castidad hasta el momento de las nupcias perdió todo sentido, así que la sociedad femenina en Berlín se liberó de las convenciones sociales, hasta ese momento, marcadas.

Las calles se llenaron de mujeres vistiendo faldas muy cortas y moviendo sus bolsas esperando al siguiente cliente. La calle principal, es decir, Friderichstrasse cultivó en sus alrededores un sin número de hoteles baratos y de salones de baile. Berlín se había convertido, de acuerdo con el resto de Europa, en la Babilonia Europea.

Uno fácilmente puede imaginarse al joven Brecht ideando, en este contexto, la obra que habría de llevarlo a una de las grandes cumbres de su carrera, *La opera de los Tres centavos*; obra montada en 1928, es decir cinco años después, con música de Kurt Weill y que reproduce la vida cotidiana de una sociedad empobrecida que cosechó a prostitutas y

asesinos, usureros y mendigos; pero ¿de quién es culpa? De estos individuos que buscan una forma de subsistir o del estado que se dedica a hablar pero no es capaz de resolver sus necesidades inmediatas. “Primero el estómago, después la moral” diría *Mack the Knife* (Mackie Navaja), uno de los personajes centrales de esta obra que lo único que busca es casarse con la hija de un líder de los vagabundos que vive a costa de la miseria humana y que no está contento con la relación entre su hija Poly y Mack, por lo que desea con todas sus fuerzas que lo cuelguen; prostitución, crimen, pobreza entre otros tópicos, hacen de *La opera de los tres centavos* el perfecto referente poético para la situación del Berlín de 1923.

Ese año siguió trayendo consigo inestabilidad tanto política, como económica y social. En noviembre de ese mismo año el gabinete del entonces canciller Stresemann fue disuelto por el congreso bajo la justificación de que había sido demasiado ligero con la derecha mientras que había actuado de manera intolerante con los radicales de izquierda. Tras haber dejado la cancillería, Stresemann fue nombrado ministro de relaciones exteriores.

Seis gabinetes distintos le siguieron sólo entre los meses que fueron de Diciembre de 1923 a finales de Enero de 1924; cuatro de ellos fueron encabezados por un líder de centro y los dos restantes por un conservador y aun que fue un año estable también fue muy conservador.

Mientras tanto, en Francia, las políticas hacia Alemania bajaron de tono, pues se diseñó un plan, conocido como “El plan Dawe”, que proponía la evacuación de las tropas en el Ruhr, la reducción de las tasas de pago por reparaciones y préstamos para Alemania.

Así fue como en 1925 la calma llegó a Alemania, las tropas francesas salieron del Ruhr, los préstamos del extranjero comenzaron a llegar, y el

marco alemán recuperó su fuerza. Para mediados de 1925, como diría el historiador Peter Gay, llegaron los dorados veinte.¹²

Aun cuando la estabilidad había llegado, en febrero de 1925 el presidente Friederich Ebert murió dejando tras de sí un sin número de querellas entre las diferentes fracciones políticas que peleaban por la silla presidencial. Después de largas maniobras políticas entre los distintos partidos finalmente un héroe de la Primera Guerra Mundial habría de ser el siguiente presidente alemán, Paul Ludwig Hans Anton von Beneckendorff und von Hindenburg a quien la historia recuerda sólo con su último nombre.

Aun cuando los alemanes, y de hecho toda Europa, se encontraban un tanto escépticos de la capacidad de liderazgo de Hinenburg este logro, con la ayuda de su ministro de relaciones exteriores Streseeman, conciliar varios tratados de no agresión con lo Aliados entre los que se cuentan el tratado de amistad con la Rusia Soviética, el tratado de Locarno y el tratado Kellog – Briand¹³ firmado en 1928, los dos anteriores apuntaban a la solución pacífica de cualquier altercado.

La calma había regresado al Reichstag, el desempleo había bajado, el marco había ganado peso en el mercado mundial, la industria alemana comenzaba a modernizarse y los negocios en general eran estables; aun que había algo relativamente oscuro y ominoso en la estabilidad económica, las industrias se fundían de un modo sin precedentes, el gobierno desperdiciaba fondos y la prosperidad después de todo era producto de la inversión extranjera, lo que hacía de esta un frágil abundancia.

En lo político, Alemania seguía sufriendo terriblemente, los comunistas se resistían a cooperar con los Social Demócratas y el régimen

¹² Gay, Peter *Weimar Culture: the outsider as an insider* W.W. Norton and Company 2001 pag. 157

¹³ El tratado de Locarno era la política eje de toda Europa y que establecía todas las fronteras del Oeste y llamaba a la solución pacífica a cualquier conflicto. El tratado Kellog – Briand era también uno de no agresión pero sólo entre Francia y Alemania y que condenaba a la guerra como un instrumento de la política nacional.

carecía de estabilidad gracias al ruido que la derecha vociferaba. Además de ello, el partido Nazi comenzaba a ganar confianza dentro de los círculos del poder: militares que se declaraban enemigos de Weimar, agraristas buscando la restauración e industriales tratando de proteger sus inversiones y ansiosos por restarle poder a las industrias socialistas.

El pueblo alemán, a pesar de la estabilidad y la rápida recuperación económica, se encontraba aun escéptico con respecto al régimen; negados a participar con los socialistas, inquietos con el centro católico, dolidos por la guerra y sus ecuaciones posteriores, y temerosos de los comunistas.

Estas quejas, aparentemente inofensivas, ganaron fuerza cuando la depresión mundial afectó a Alemania de lleno, pues la inversión extranjera dejó de llegar a las arcas germanas y con ello la bancarrota, el desempleo y los impuestos altos volvieron a azotar a la población.

Herman Müller, el canciller elegido por Ebert años atrás, decidió renunciar a la cancillería, después de haber reconstruido Alemania, gracias a las discrepancias entre los partidos del Reichstag. Su sucesor Heinrich Brüning tampoco logró contener la presión que los Social Demócratas, los comunistas y los Nazis ejercían sobre su mandato. Lo cual llevó al canciller, recién electo, a disolver al Reichstag y a llamar a los votantes el 14 de Septiembre de 1930.

La desesperación, el desempleo, la deshonra, entre otros factores, lograron que el pueblo Alemán diera la mayoría de sus votos a un partido que se declaraba, abiertamente, un enemigo a muerte de la República de Weimar. Los Nazis pasaron de 12 asientos a 107 con 6 millones y medio de votos aproximadamente. Alemania se preparaba para *La Resistible ascensión de Arturo Ui*¹⁴.

¹⁴ Obra de Bertolt Brecht que ilustra, a través de una historia de Gangsters en Chicago, la ascensión de Hitler al poder. Usando al personaje de Arturo Ui (que evidentemente es Adolfo Hitler), Brecht describe como es que el gangster gana control sobre el mercado de coles a través de artimañas, corrupción e intimidación. Es, al final, la obra que consolida el recurso que la historia teatral habrá de reconocer como cartel Brechtiano – recurso teatral que se usa para ofrecer datos factuales dentro de una ficción

Ya con el poder en las manos, los Nazis comenzaron a esparcir el miedo a través de la intimidación. Todo el que estaba en contra del Nazismo era uno de los tantos que se rindieron en la primera guerra mundial, uno de los tantos que tenían a Alemania sumida en la miseria, uno de los tantos “criminales de Noviembre”. Los excesos contra las tiendas judías comenzaron, la prensa, dirigida habilidosamente por el ministro de propaganda Joseph Goebbels, injuriaba continuamente a los republicanos, demócratas, judíos, comunistas.

El poder Nazi se amplió en una reunión en Harzburg, en la que se encontraron militares y empresarios, logrando así una combinación entre habilidad política, dinero, muchedumbre y aristocracia.

La amenaza era tal que los social demócratas no tuvieron más que apoyar a Hindenburg en las elecciones de principios de enero de 1932. La primera acción de gobierno de Hindenburg fue disolver a las asociaciones parlamentarias conocidas como *Las camisas cafés* (SA) y *las camisas negras* (SS), ambas asociaciones allegadas al partido Nazi y cinco meses después desbando al gabinete Brüning dejando a un reaccionario centrista llamado Franz Von Papen.

En junio de 1932, Hindenburg disolvió al Reichstag y llamó a elecciones a finales de julio; para junio de ese mismo año el presidente del Reichstag revocó su decisión con respecto a la SA y a la SS, lo cual representó una gran victoria para los Nazis.

Fue entonces que el 31 de julio de 1932 las elecciones para el Reichstag dieron cuenta de una aplastante victoria para el partido Nazi quienes obtuvieron 13 millones y medio de votos y 230 asientos. Lo que puso a Hitler en una cómoda posición para negociar su puesto en el

gobierno con Von Papen, a quien le exigió la cancillería. Von Papen se la negó.

En noviembre, Hindenburg aceptó la renuncia de Franz Von Papen pero continuó su mandato hasta que un sucesor fuese apuntado. Después de un mes un hombre llamado Schleicher, tomó el puesto de canciller pero tuvo que abdicar el 28 de enero de 1933 gracias a la desconfianza que existía tanto en las líneas de derecha como de izquierda.

La situación volvía a apuntar en la dirección del caos. Un canciller en quien nadie confiaba y von Papen, un hambriento de poder, deseando reinstalarse en la silla de la cancillería dieron por resultado una maniobra política que habría de marcar el final de la república de Weimar.

Von Papen, decidió usar a Hitler como su pelele para así estar en capacidad de mantener el poder. El 30 de enero de 1933 Hindenburg, confiando en la habilidad política de von Papen, decidió hacer Canciller al futuro *Führer* del Reichstag, Adolfo Hitler.

El científico político, analista de la historia de la república de Weimar, Karl Dietrich Bracher escribió “Hitler se dio paso en el gobierno no como un líder de una coalición de mayorías proletarias en el parlamento (como algunos apologistas aun sugieren), sino a través de una grieta de autoritarismo en la constitución de Weimar, a la cual se dedicó a destruir a pesar de haberle rezado juramento...”¹⁵

¹⁵ Karl Dietrich Bracher, “The Technique of the National Socialist Seizure of Power” en *The Path to Dictatorship, 1918 – 1930: Ten Essays by German Scholars* 1996, Pag 118 – 119.

2.- Historia Artística en Weimar: ¡Tercera llamada, Tercera!

Como se ha visto hasta ahora, la historia política y social en la Alemania de los años 20 y un pedazo de los treinta, es decir el periodo que le corresponde a la república de Weimar, es uno de caos y desesperación; pero también es necesario decir que a nivel artístico el proceso también es por demás interesante.

Alemania, durante ese instante de su historia, generó un sin número de movimientos que aun hoy se reconocen como una parte importante de la historia del arte. Estos movimientos fueron, en mucha parte, posibles por todo el contexto político del entonces.

La Primera Guerra Mundial abrió la puerta a un sin número de temas. Pintores, escritores, cineastas, entre otros artistas con distintas disciplinas se dieron a la tarea, desde sus trincheras, de describir el trauma de la guerra y de ahí partieron para encontrar otras vetas de la sensibilidad humana.

El nacimiento de la república de Weimar, declarada por Philipp Scheidemann en 1918, fue también el contexto propicio para que esta acelerada evolución artística fuese posible; y es que el amanecer de un estado democrático, después del ocaso del imperio del Kaiser Wilhelm II, permitió un desarrollo más fluido de las ideas.

Peter Gay en su libro *Weimar Culture* resume esto de una manera bastante acertada: “... la revolución y sus consecuencias cumplieron con bastante. Terminó con la guerra. Eliminó por completo la casa regente de Prusia y otras monarquías alemanas, grandes o pequeñas. Educó, por lo menos a algunos alemanes, a ejercer la política práctica. Estableció un estado democrático. Dio nuevas oportunidades a talentos inelegibles durante el imperio, abrió centros de prestigio y poder para profesores

progresistas, productores y dramaturgos modernos, pensadores políticos democráticos.”¹⁶

El arte, la ciencia y las costumbres alemanas dieron un giro muy importante durante la república de Weimar. Desde el inicio del estado democrático grandes figuras del arte nacieron en un mundo que no acababa de solidificarse.

Fueron estas figuras las que dieron vida a nuevas formas de expresión artística que intentaban retratar el mundo que les rodeaba, pero sobretodo, lo hacían con toda la libertad crítica. Algunos acercaban su arte a la política, mientras que otros se mantenían alejados tratando de ilustrar su mundo de una manera más subjetiva.

Lo cierto es que los años dorados del arte alemán encontraron su ocaso con la ascensión del Nazismo que terminó por controlar y limitar a las artes en un estado que, de ser democrático, regresó al autoritarismo velado en la democracia.

Esa libertad crítica y esa continua generación de arte desaparecieron cuando Hitler subió al poder, pues era el estado el que decidía qué era lo permitido y qué era lo prohibido, quiénes eran y no eran “los criminales de noviembre”, cuáles eran y cuáles no eran las formas artísticas allegadas a la traición de la Primera Guerra Mundial

Es entonces que las artes en Weimar se dividen en tres periodos:

1. *Expresionismo*: la etapa que va de 1918 a 1924 fue, en Alemania, una de revolución, guerra civil, ocupación extranjera e inflación desmedida y además, fue una época de experimentación para la artes. Este movimiento inaugura las fases de las artes germanas en Weimar.
2. La *nueva objetividad (Neue Sachlichkeit)*: entre 1924 y 1929 Alemania regresó a la estabilidad, se relajó la violencia política, el

¹⁶ Gay, Peter *Weimar Culture: the outsider as an insider* W.W. Norton and Company 2001 pag. 17

prestigio alemán, al exterior, se renovó, y la prosperidad llegó. Es entonces que las artes comenzaron una nueva fase de objetividad en donde se remitían a los hechos y se olvidaban de la política. Es, en resumen, una etapa de sobriedad y de cinismo.

3. *Cursilería (Kitsch)*: finalmente, el periodo que va de 1929 a 1933 fue de un desempleo creciente, el gobierno se estableció por decreto, los partidos de la clase media entraron en decadencia, la violencia se reanudó y las artes dejaron de ser críticas para convertirse en mero espejo de los eventos; los periódicos y las industrias cinematográficas ahogaron la propaganda de derecha. Lo mejor de los arquitectos, novelistas, y dramaturgos fueron obligados a bajar la voz o a callarse por completo. Es entonces que el pueblo alemán fue arrastrado por esta corriente artística que basaba sus principios en la agresión y que, en su mayor parte, se inspiraba en la política.¹⁷

2.1.-*Expresionismo: Preludio a la paz y a la unidad.*

Este movimiento artístico nace durante las primeras luces del siglo XX, en 1905 para ser precisos, aunque se anuncia como *expresionismo* hasta 1911 en una revista, a cargo de Herwarth Walden, llamada *The Storm*.

Es un movimiento que se preocupa por la guerra y sus postrimerías, por lo que los artistas allegados al movimiento ilustran la destrucción de los sentimientos puros, víctimas de una sociedad “corrupta”.

Ofrezco lo anterior como una definición muy escueta de lo que es *expresionismo* porque lo que realmente nos atiende en este proyecto es la fertilidad artística en la Alemania de los 20, por lo cual me ocuparé de demostrar la efervescencia de los movimientos a través de sus

¹⁷ La anterior es una tabla extraída de Gay. Peter *Weimar Culture: the outsider as an insider* W.W. Norton and Company 2001 pag. 120

representantes más importantes y las ideas que se gestaban entre ellos, es decir, no es tan relevante para este proyecto las formas tanto como son los fondos de los movimientos.

Los expresionistas a pesar de ser revolucionarios no se encontraban tan sumergidos en la política; sus ideas estaban más dirigidas hacia la rebelión contra las formas establecidas ofreciendo así una idea de añoranza por un nuevo comienzo.

El descontento y la incertidumbre que existía en Alemania después de la inauguración de la república, se volvieron los temas centrales de los artistas de distintas disciplinas.

En suma, los expresionistas no eran tanto un movimiento unido como una banda de aliados sin causa o metas concretas.

Cuando la revolución vino, los expresionistas se dieron a la tarea de apoyarla, tratando de incluir a otros en el movimiento. Por lo cual se dividieron en dos grupos: el *Novembregroupe*, fundado en diciembre de 1918, en donde se encontraban Bertolt Brecht, Kurt Weill, Paul Hindermith y Alban Berg; y el grupo conocido como *Arbeitsrat Für Kunst*¹⁸, ambos bandos dedicados a la diseminación de un arte apropiado para los tiempos modernos.

La misión de los expresionistas y sus dos grupos puede resumirse en la declaración del *Novembergruppe* en 1918: “*El futuro del arte y la seriedad de los tiempos nos obliga, a nosotros revolucionarios del espíritu (Expresionistas, Cubistas, Futuristas), a la unidad y a la cooperación cercana*”¹⁹.

¹⁸ Este grupo de artistas estaba integrado por Bruno Taut, Walter Gropius, César Klein y Adolf Behne. Quienes más adelante habrían de fundar la Bauhaus, cuyo propósito era la difusión del arte contemporáneo a través de un espacio que se prestara a las artes en general, aun cuando su enfoque estuviera más dirigido hacia la pintura y la arquitectura. *Wikipedia*
http://en.wikipedia.org/wiki/Arbeitsrat_f%C3%BCr_Kunst

¹⁹ Bernard S. Myers, *The German Expressionists: A Generation in Revolt (1966)* en Gay, Peter *Weimar Culture. the outsider as an insider* W.W. Norton and Company 2001 pag. 105

Como ya había mencionado antes, los artistas, cuyo trabajo se desarrolló después de la revolución, tenían como eje temático a la guerra y sus postrimerías. Sólo basta con observar los dibujos expresionistas de George Grosz que pretendían denunciar a los “*gordos industrialistas y los usureros de la guerra*”; o las pinturas de Otto Dix que ilustraban a los trabajadores y que reproducen imágenes brutales de prostitutas y alcahuetes; el oscuro trabajo gráfico de Käthe Kollwitz cuyos personajes eran las madres en duelo, los niños famélicos, el socialista Karl Liebknecht y en general, las víctimas vivientes que al final sobrevivieron una guerra que los mató. Estos, entre otros pintores, lloraban, llevando por lágrimas sus emociones, a los caídos en la primera guerra mundial.

Lo cierto es que los expresionistas eran políticos principalmente porque la gente los descartaba como Bolcheviques de la Cultura (*Kultur – Bolshewiken*) incluso el régimen Nazi terminó por clasificarlos como judíos y por lo tanto “Criminales de Noviembre”.

El ejemplo más claro es Emil Nolde quien, a pesar de fundar su trabajo en la exaltación de la sangre nórdica y el apego místico a la patria, fue rechazado por el nuevo orden Nazi por considerarlo un artista degenerado. “*Esto sugiere*” como aclara Peter Gay, “*que, mientras no todos los expresionistas amaban Weimar, los enemigos de Weimar sí odiaban a todos los expresionistas*” y es que al final sí existe algo conmovedor en las formas del *expresionismo* que insita a la queja contra el estado de las cosas y por lo tanto lleva, de algún modo, al espectador a pensar más profundamente sobre los tiempos actuales y es que el *Expresionismo* se volvió una especie de lupa de la realidad que Alemania se encontraba viviendo.

Mientras los pintores se encontraban dibujando a penas una silueta de lo real, los dramaturgos se dedicaron a apelar a la imaginación a través

de argumentos, escenarios, personajes y direcciones escénicas de carácter excéntrico.

Comenzaron a hacer uso de arquetipos que carecían de nombre o características específicas (dejando así un enorme trabajo al actor). Entonces estos personajes fueron llamados simplemente “el hombre”, “la señorita”, “el soldado” entre otros nombres que daban una idea de anonimato.

Leopold Jessner fue uno de los directores más representativos del entonces. Su trabajo de dirección del *Guillermo Tell* de Schiller, estrenada en Diciembre 12 de 1919, tuvo un gran impacto entre los asistentes que se dieron cita en el teatro para ver una obra de carácter expresionista.

La obra de Jessner denunciaba la indignación por los asesinatos de Rosa Luxemburgo y de Karl Liebknecht, velada en el texto de Schiller, lo cual provocó desorden entre el público que participaba activamente con la obra: *“políticos de derecha y de izquierda chiflaban y se aventaban los programas de mano. Por lo que Jessner decidió bajar el telón pero los actores, emocionados, pedían continuar.*

El telón abrió una vez más y la atenta audiencia escuchó trompetas que pretendían imitar el claxon del carro del Kaiser, lo cual desató otro desorden. Kortner –quien relata esos sucesos en su autobiografía- se subió al escenario para pedir silencio. Cuando finalmente se consiguió, Guillermo Tell finalmente pudo disparar la flecha hacia la cabeza de su hijo lo cual trajo un estruendoso aplauso trayendo consigo el final del acto y la felicitación entre los actores”.

-Pero los histriones habían celebrado demasiado pronto pues- *“...en cuanto se abrió el telón, las quejas continuaron, lo cual llevó al actor Albert Basserman –quien interpretaba a Guillermo Tell- a aparecer en*

*proscenio y gritar "saquen a los vagabundos que han sido comprados" lo cual trajo calma y permitió una triunfante conclusión de la obra".*²⁰

La revolución que le dio vida a la república de Weimar trajo consigo un tema que se les exigía a los escritores tanto noveles como experimentados: la rebelión del hijo contra el padre. Y es que al final la revuelta alemana contra la monarquía del Kaiser no fue más que eso una rebelión en contra de lo establecido, es decir, una rebelión contra la figura paternal de una monarquía.

Haseenclever es el primero en ilustrar este tema en su obra *El hijo (Der Sohn)*, escrita en 1914. Es un drama que ilustra a un hijo que es continuamente humillado por su padre pero que al final prevalece gracias a su madre, quien se compromete con él al grado tal de darle fuerza para oponerse a la tiranía de su padre.

Más allá de la propuesta filosófica que pretendía hablar de una Alemania que se volvió república, el verdadero logro de la obra es haber llegado a una generación joven que se sentía despreciada por sus padres y que, por ende, los despreciaba. Esta obra llevó a otros dramaturgos a continuar con la línea.

Aronlt Bronnen fue uno de esos dramaturgos que tomó el tema de Hasenclever, aunque su visión fue un tanto más radical.

Su obra *Parricidio (Vatermord)* ilustraba también a un joven que quiere dedicarse a la agricultura pero su padre, un socialista, no lo permite pues él quiere que estudie para poder defender los derechos de los trabajadores.

La pasión del joven se encuentra en su madre quien es aun joven, odia a su esposo y desea a su hijo mayor. Al final de la obra, el hijo apuñala al padre y su madre busca satisfacer su deseo con él, pero el hijo se lo niega

²⁰ Fritz Kortner, *Aller Tage Abend* (1959), 350 – 362 en Gay, Peter *Weimar Culture: the outsider as an insider* W.W. Norton and Company 2001 pag. 111 - 112

argumentando que ella es vieja mientras que él es joven que, por lo tanto, está en capacidad de florecer. Arnolt Bronnen tiempo después se convierte al Nazismo.

La tradición alemana que Nietzche y Wagner le heredaron al pueblo alemán a finales del siglo XIX, persistía. Tanto los filósofos como los dramaturgos seguían añorando el nacimiento de una nueva especie. El superhombre aun no había sido engendrado pero su aparición, en acuerdo al sentimiento germánico del entonces, estaba pronta y la nueva especie sólo sería posible a través de vivir y de sufrir.

Este sentimiento lo ilustran la gran mayoría de los expresionistas, quienes proclamaban esa renovación del ser humano después de una guerra que los corrompió, por lo cual se dieron a la tarea de desprestigiar el militarismo. Fue entonces esta visión la que amalgamaba a los artistas de la etapa expresionista.

La filosofía alemana se veía impregnada de la tradición, previa a la guerra, que llamaba a la eliminación del individuo; y podría decirse que durante las tres etapas del arte alemán (*Expresionismo, Nueva objetividad y Kitsch*) se buscó lo mismo, la unidad.

Ferdinand Tönnies fue un sociólogo clásico que la república de Weimar rescató. Su explicación sobre comunidad y sociedad en el libro que lleva por título el centro de su concepto *Comunidad y Sociedad (Geminshaft und Gesellschaft)*²¹, es retomado por los artistas y filósofos alemanes gracias a que laboró sobre la armonía orgánica de la comunidad y que de algún modo, también dio temas de discusión para elaborar conceptos como *Volk, Führer, Reich, Geminshaft*, entre otros que cimentaron la ideología Nazi.

La ideología de Weimar también se vio influenciada por tres grandes escritores Heinrich Von Kleist (1777–1811), Friederich Hölderlin (1770–

²¹ Publicado en 1887.

1843) y Karl Georg Büchner (1813–1837), todos retomados por el círculo poético de Stefan George²², quien “casualmente” murió en 1933 exiliado en Suecia, siendo así parte de un amplio grupo de “detestados” de la tierra patria o *Vaterland*. Pero sus herederos, principalmente Kleist, sobrevivieron en el imaginario colectivo como motivo de culto.

Kleist se volvió uno de los autores más montados por los directores alemanes. Con un amplio rango de interpretaciones *que iban de lo psicoanalítico a lo patriótico, de lo sentimental a lo expresionista*. Su legado consistió, durante la república de Weimar, en catorce libros publicados de manera sucesiva y que eran leídos tanto por políticos de derecha como de izquierda. Su influencia fue tal que una sociedad de artistas, conocida como la *Kleist - Gesellschaft*, fue fundada en su honor en 1920. Su confusión y su añoranza por la muerte son temas que el *expresionismo* hace visible en cada obra y en cada expresión artística.

Por su parte Büchner, el dramaturgo, es un caso que permanece interesante, pues durante el imperio del Kaiser fue casi imposible montarlo y es que sus temas frecuentemente se originaban en su piedad por los pobres, su aversión por el autoritarismo y su necio realismo de la sociedad.

Fue hasta 1900 que el edicto en contra de su literatura fue anulado y sus obras adquirieron cierto furor entre los intelectuales alemanes, al grado de tener cinco ediciones distintas solo entre los años que van de 1909 a 1923.

Lo que finalmente llevó a Büchner a tener una fama “póstuma” (que aun hoy permanece) fue el montaje de su obra *Woyzeck*, hecha ópera por Alban Berg, estrenada en 1925 durante el periodo conocido como *Nueva objetividad*.

²² Stefan George fue un estudioso Alemán, cuya búsqueda por héroes en *un momento de la historia poco heroico*, influyó a un gran número de escritores que vivieron en la república de Weimar.

La importancia de esta obra fue que sus personajes por primera vez, durante la época de Büchner, pertenecían a la clase trabajadora y la apuesta de Alban Berg al musicalizarla parece adecuada pues, como ya he dicho antes, la calma había llegado a Alemania durante 1925 pero el pueblo aun se sentía humillado y, como Woyzec, sentía que lo había perdido todo en manos de una traición perpetuada por los poderosos que se escudaron en un supuesto “saber”, mismo que era válido sólo por un título que lo respaldaba.

En lo que se refiere al poeta Hölderlin, su influencia es reconocible en un fenómeno poético que incluso llegó a tocar a Thomas Mann. Su añoranza por los dioses griegos y sus ansias por la muerte y la eternidad (encarnadas en sus constantes alusiones al éter) dieron vida a lo que un periodista alemán llegó a llamar la Alemania griega.

Hölderlin, quien es rescatado por Norbert von Hellingrath, uno de los discípulos de Stefan Georg, se vuelve de particular importancia por su clamor a la unidad expresado en su *Lamento de Hyperión*: “*Es difícil decirlo, pero de cualquier modo lo diré pues es la verdad: No puedo concebir a un pueblo más desmembrado que el alemán. Se pueden ver trabajadores pero no seres humanos, pensadores pero no seres humanos, curas pero no seres humanos, maestros y sirvientes, jóvenes y gente formal, pero no seres humanos*”²³

Estas eran algunas de las influencias filosóficas más fuertes que existieron a lo largo de la república de Weimar²⁴ y que se hacen manifiestas desde el *Expresionismo* hasta al *Kitsch*. Mismas que sólo fueron posibles gracias al trabajo de Stefan Georg y sus discípulos, así como la labor de otros poetas y filósofos como Rainer María Rilke de quien se decía que sus

²³ Hölderlin, Friderich, *Werke*, ed. Fritz Usinger (n.d.) en Gay, Peter *Weimar Culture: the outsider as an insider* W.W. Norton and Company 2001 pag. 58 - 59

²⁴ Por supuesto que existieron muchas otras como la de Nietzsche, Tönnies, Heidegger, Schiller e incluso el mismo Weber (quien era considerado como un foráneo) entre otros muchos que también dieron cuerpo al arte alemán de los años 20

versos llegaron hasta el frente leídos por los jóvenes soldados alemanes que se lanzaban a las trincheras, fosas comunes de la primera guerra mundial, de acuerdo a lo ilustrado por Erich María Remarque en su novela *Sin novedad en el frente* de la que ya hablaré más adelante.

2.2.- Nueva objetividad (*Neue Sachlichkeit*): Interludio al Cinismo

Aun que también participaron algunos escritores, se puede decir que el termino *Nueva objetividad* esta mejor aplicado a un movimiento plástico más que literario, pues la mayoría de sus representantes son pintores. Por otro lado, es importante decir que su estandarte más alto se erigió en la escuela de arquitectura de Walter Gropius, la *Bauhaus*.

La *nueva objetividad* nace con la exposición de una serie de cuadros, organizada por el Dr. Gustav Hartlaub en 1923, que pretendía demostrar que el *expresionismo* había muerto aun cuando seguía siendo ruidoso.

Hartlaub se dio cuenta que existían pintores que comenzaban a representar la realidad de una manera mucho más literal dejando atrás la exaltación de las pasiones, como lo había hecho el *expresionismo*, para darle vida a una especie de *cinismo y resignación* que comenzaba a mostrarse en la población alemana en general. Entonces, lo que antes eran niños mostrando sus platos esperando comida -como lo muestra Käthe Kollwitz en su trabajo gráfico "*Los niños alemanes están hambrientos*"- se convirtió en trazos más objetivos buscando sólo ilustrar los hechos como son y dejando atrás las expresiones cargadas de emociones para llegar a una pintura con rostros más hieráticos como lo hace, por ejemplo, Otto Dix, que aun cuando fue expresionista también prestó su trabajo a la *nueva objetividad*, de hecho sus pinturas estuvieron dentro de la exposición de Hartlaub que originó al movimiento.

Pero la *nueva objetividad* iba más allá de una etiqueta para una exposición, sino que era también, de acuerdo con Otto Friderich, “*el estado de ánimo de un periodo entero de conservadurismo y limitación*”.

Existía un lado positivo en la *Nueva objetividad*, de acuerdo con el Dr Hartlaub, “...*que se expresa en el entusiasmo por la realidad inmediata como resultado del deseo por tomar las cosas de una manera completamente objetiva, una base enteramente material sin que inmediatamente se vistan de implicaciones idealistas. Esta sana desilusión encuentra su expresión más clara, en Alemania, en su arquitectura*”²⁵

Como ya se ha dicho antes, la arquitectura fue uno de los estandartes que mejor ilustraron a la *Nueva objetividad*, en especial el *Bauhaus* a cargo del arquitecto Walter Gropius que de alguna manera es el precursor del movimiento, pues fue en 1919 que fundó su escuela de arquitectura en Berlin.

La ideología de la Bauhaus era muy clara: el hombre había sido alienado de su trabajo gracias a la evolución de la máquina, misma que, según Gropius, era capaz de lograr desde bellos trabajos hasta cosas feas, el problema era que los ingenieros encargados de las máquinas no sabían la diferencia, por lo cual había que instruirlos.

En suma, el trabajo de la Bauhaus, además de difundir el arte, consistía en reconciliar al artista con la máquina en vez de mantenerlos peleados, de manera que pudiera ser posible un arte que también fuera práctico para la vida cotidiana. Es lo que incluso hoy se conoce como arquitectura moderna.

La planta académica de la Bauhaus acumuló a un gran número de artistas, entre pintores y arquitectos con la misión de reconciliar a la herramienta de uso común con el arte, como son: Mies van der Rohe, Erich Mendelsohn, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Laszlo Moholy – Nagy, Josef

²⁵ Otto Friederich, *Before the Deluge A portrait of Berlin in the 1920 s.* HarperPerennial 1972, pag.155

Albers, Lyonel Feininger entre otros. Fueron estos personajes los que le dieron el carácter de escuela multidisciplinaria para la artes aplicadas, lo cual logró que tuviera un cierto reconocimiento entre la comunidad artística europea.

La expulsión de uno de los maestros de estética, que no veía el uso práctico de las artes, dio el pretexto perfecto para que las hostilidades políticas dieran comienzo en 1923. Los políticos de derecha estaban en contra tanto de las prácticas revolucionarias de la Bauhaus como de la conducta bohemia de los estudiantes que, de acuerdo con ellos, era producto del mal juicio de Gropius y sus caballeros. Después de esta primera advertencia Gropius prohibió cualquier actividad política dentro de su escuela. Esta lejanía con la política habría de ser, también, un *leit motif* de la *Nueva objetividad*.

A pesar de que el clima dentro de la Bauhaus apuntaba hacia uno más cálido, los políticos seguían manteniéndolo un tanto más templado pues estaban aun atemorizados de los comportamientos subversivos de los estudiantes de la escuela de Gropius. Por lo que ese mismo año enviaron a un soldado del *Reichswehr* a registrar su casa, el arquitecto manifestó su vergüenza por la poca protección que su país le ofrecía a pesar de su prolífica labor así que el comandante de la avanzada, el General Hasse, amenazó con llevarlo a corte por insultarlo a él y al *Reichswehr*.

El siguiente año la situación se agravó cuando las elecciones estatales le dieron la mayoría a la derecha. Las acusaciones aumentaron junto con las hostilidades, por lo que en 1924 se condujo una investigación financiera que culminó con la disolución de la mesa directiva de la Bauhaus.

Después de la orden judicial, Gropius y sus seguidores decidieron disolver a la escuela por completo pero en 1925 el Dr. Fritz Hesse, un

político Social Demócrata de Dessau, la revivió ofreciendo apoyo tanto económico como político.

A partir de ese año hasta 1932, la escuela siguió generando artistas y técnicas innovadoras. Peter Gay opina que: no debe sorprender a nadie que la Bauhaus haya sobrevivido sólo medio año después de que se disolvió la República de Weimar.

Como hemos visto la Bauhaus se erige como uno de los estandartes del arte alemán de los años 20 y no sólo eso sino que explica también muchos de los motivos de la *nueva objetividad*: su pasión por la diseminación artística; su deseo por alejar al arte de la ideología para preocuparse, así, por la construcción de la obra en sí; y la reconciliación con la máquina y el artista (como lo ilustra Fritz Lang en su película *metrópolis* cuyos escenarios son innegablemente producto de la Bauhaus).

Aun cuando el movimiento de la *Nueva objetividad* estaba compuesto en su mayoría por artistas plásticos, también estaban involucrados dramaturgos y escritores de la talla de Thomas Mann quien en 1924 publicó “La montaña mágica”.

Una novela que explora los detalles mínimos de Hans Castorp, un personaje que va a buscar a su hermano a un hospital que se dedica a atender a enfermos de tuberculosis, enfermedad que Castorp también padecerá. Es una novela que se hace parte de la *nueva objetividad* por su minuciosa exploración de la realidad, al final, gracias a esa búsqueda de los puntos finos de la narración, uno también contrae tuberculosis de algún modo.

La montaña mágica vendió en su primer año (1924) cincuenta mil copias, lo que llevó a colocar a la novela como el evento literario del año. Aunado a ello, otro suceso tomó lugar en el mismo año.

El joven Brecht se mudaba de Munich a Berlin, trayendo consigo un estilo literario que Gay describe como “el new cool”. Esta mudanza se

vuelve importante porque da cuenta de la importancia artística de Berlín de los años 20.

La infraestructura artística del nuevo Berlín era insuperable; sus soberbias orquestas, sus cuarenta teatros, sus 120 periódicos hacían de esta una ciudad irresistible para el actor, el pintor, el músico, el periodista. En efecto la efervescencia creadora, de la que hemos estado hablando, adquiere mayor fuerza a mediados de los 20's. Es finalmente lo que lleva a Stefan Zweig, el escritor austriaco, a llamar a Berlín "la nueva Babel del mundo"

Alemania tenía en su haber 16 premios Nobeles de física; Edmund Piscator y Brecht ya se encontraban desarrollando su teatro épico dirigido al proletariado; Max Reinhardt, el director, seguía dirigiendo obras que implicaban tomas masivas de las ciudades; y en medio la Bauhaus con Kandinsky y Klee en Dessau. La fiesta había comenzado en Alemania y Berlín era su hogar.

Pero también comenzaban a respirarse aires peligrosos pues, como dijo Sigfried Kracauer, uno de los críticos de la *nueva objetividad*: "La principal característica del nuevo realismo es su desgano por hacer preguntas... La realidad es retratada no para que los hechos griten sus implicaciones sino para ahogar todas las implicaciones en un mar de hechos"²⁶.

2.3.- *Kitsch (Cursilería): Post – ludio al desastre.*

Como hemos visto hasta ahora, Alemania se volvió una tierra fértil para el arte y aun que sólo he descrito dos movimientos artísticos hay que decir que el cubismo y el futurismo, entre otras doctrinas, seguían conviviendo con las técnicas expresionistas y neo objetivas.

²⁶ Otto Friederich. Before the Deluge *A portrait of Berlin in the 1920 s*, HarperPerennial 1972, pag. 156

Lo que es importante entender es que sólo he descrito estos dos *ismos* porque son el reflejo de lo que el pueblo alemán iba sintiendo después de la Primera Guerra Mundial por eso es que es tan difícil separar la historia política en Weimar de su historia cultural.

Entonces, en suma, el pueblo Alemán después de la guerra sentía una pasión en efervescencia que el *expresionismo* se encargó de ilustrar; y después una resignación y un cinismo ante la situación de Alemania después de su primera gran crisis económica, sentimiento que la *Nueva objetividad* se dio a la tarea de reflejar. Es menester, también, comprender que mientras los creadores se encargaban de diseminar su obra entre el pueblo algunos estaban en contra de la labor de esos artistas, pues los consideraban *Kultur – Bolshviken* o Bolcheviques de la cultura, como ya habíamos mencionado antes.

Para poder saber cuál era la razón de este despectivo hay que ofrecer, primero, una idea de lo que es *Kultur* alemán.

Kultur es una herencia de finales del siglo XIX cuando Alemania se constituía como una de las grandes potencias bélicas, no solo de Europa, sino del mundo. Ya para 1914 no quedaba duda alguna del poder militar y económico de los alemanes, de acuerdo a un consenso tanto nacional como internacional.

De acuerdo con Modris Eksteins, "*mientras que los alemanes pudieron simplemente darle crédito, por este poder, al trabajo duro, a un excelente sistema educativo, a una perspicacia militar y política, prefirieron otra explicación menos mundana para su éxito... Quisieron entonces atribuirlo a la fusión de lo físico con lo espiritual... de ello se sucedió que lo técnico se volvió espiritual, la eficiencia dejó de ser un medio par convertirse en un fin y Alemania misma se volvió una fuerza de vida elemental*" (Ekstains 1989; 78) Estas eran entonces las bases del idealismo alemán.

En acuerdo a estas ideas, la educación dejó de ser un concepto social para pasar a un proceso por el cual el espíritu era nutrido antes que al ser social mismo, a esto se le dio el nombre de *Bildung* o auto – cultivación. El poder militar llevó también a acuñar otro concepto, *Macht* o fuerza, referido a *una pureza del ser más allá de la constricción o la consciencia*; y el estado, *como el instrumento del bienestar público*, fue remplazado por el *der Staat, la encarnación ideal del salus populi*²⁷; también se mostraban, los alemanes, sensibles en torno a las ideas seculares que explicaban que la realidad debía ser espiritual y que lo material no solo podía, sino que debía ser trascendido por las ideas.

Fue solo cuestión de tiempo para que los alemanes descalificaran a sus enemigos por no ser parte del *Kultur* y es que, desde su perspectiva, se veían rodeados de hipócritas como los franceses que enmascaraban el autoritarismo con un gobierno basado en un ideal supuestamente democrático, o los ingleses que usaban el comercio con el mismo propósito.

Es entonces que *Kultur* se erige como un formula para la autenticidad, la verdad, la esencia antes que la apariencia y la totalidad en oposición a la norma. Cualquiera que estuviera en contra de estas máximas era descalificado, ya sea, como un Bolchevique del *Kultur* o como un “ajeno”, como les ocurrió, más adelante, a Weber y a los artistas que se dieron cita con la primera guerra mundial para ilustrarla. Ya que apareció el régimen Nazi, que se valió del *Kultur* para sustentar sus ideas, este descalificativo encontró un acento.

El *Kitsch* como forma artística, por su parte, también aparece durante el siglo XIX y es en 1929 que reaparece trayendo consigo la idea de *Kultur*

²⁷ Jhon Locke hace referencia sobre este concepto en su “Segundo tratado sobre el gobierno” y que se desprende de la frase “*Salus Populi suprema lex esto*” o “La riqueza del pueblo debe ser la ley suprema”. Locke consideraba esta una regla fundamenta del gobierno. En *Wikipedia*
http://en.wikipedia.org/wiki/Salus_populi_suprema_lex_esto

y el nacionalismo Wagneriano; este último fue de suma importancia para el concepto de *Kultur*, pues su idea sobre opera puso en primer plano al símbolo y al mito para así mostrar un *drama total* que fuera capaz de exaltar la grandeza alemana. Hitler mismo fue un gran admirador de Wagner.

Milan Kundera en su libro *La insoportable levedad del ser* define al *Kitsch* como un ideal estético que pretende negar todo aquello que, desde su punto de vista, le parece corrupto y que insita a los otros a pretender que no existe o, dicho de otro modo, *el kitsch elimina de su punto de vista todo lo que en la existencia humana es esencialmente inaceptable*. Es así que esta forma logra que el concepto de ética sea trascendido por la estética en aras de este ideal. Modris Eksteins agrega que el *Kitsch* es también una *mentira hermosa* que le permitió al Nazismo, de acuerdo con Walter Benjamin, una estetización de la política (Benjamín en Ekstains, 1989). Esta mentira es producto del narcisismo alemán que llevó también a la creación de una estética para la vida como un todo. El *Kitsch*, continuando con el historiador, es también *el representante de lo divertido, lo emocionante, la energía y el espectáculo, pero, por sobre todo, de lo "bello"*. *Es, al final, la máscara de la muerte*.

En 1928 Bertolt Brecht y Kurt Weill lograron, después de muchos conflictos tanto con la producción como con los actores, montar *La ópera de los tres centavos* un espectáculo que trajo consigo un fenómeno que habría de ser el representante del sentimiento alemán de finales de los 20's, el cabaret. Este género abrió telón junto con la elección de ese mismo año que otorgó a Joseph Goebbels uno de los doce asientos Nazis en el *Reichstag*. Después de su victoria el recién electo declaró "... Este a penas

es un prelude. Se van a divertir mucho con nosotros. El espectáculo puede comenzar”²⁸

Así fue, el espectáculo comenzó, el *Kitsch* dio paso a su tanatológico velo. Durante los últimos meses de 1928 hasta la desastrosa primavera de 1929, que trajo el desplome de la bolsa mundial, los alemanes disfrutaban una vida dionisiaca llena de música, teatro, espectáculo y desnudos en los ríos Berlineses. Esto último se volvió una moda, de acuerdo con Otto Friederich, producto de ese narcisismo, del que he hablado cuando me referí a *Kultur*, y de un disfrute del “yo” que incluso se hacía expreso durante los fríos meses de invierno con esta práctica nudista.

En la noche, el cabaret. Mismo que extendió su popularidad hasta el cine con *El ángel azul* –que originalmente estaba diseñada para el teatro– con Marlene Dietrich. Fue el estreno de esta película lo que llevó a Hollywood y a Broadway a interesarse por este género.

Al final, el pueblo alemán sólo quería entretenimiento; querían divertirse y que les dijeran que todo estaba bien. Esto fue posible a través del cine, que para estas épocas ya tenía la capacidad de incluir la palabra. Es entonces que las historias comenzaron a enfocarse en la exaltación del alemán, en particular del berlinés, así que cualquiera que mencionara a Berlin o al berlinés tenía el éxito asegurado y, si era cabaret, sus canciones muy seguramente tenían eco en esos *Pubs* de la ciudad en donde se consumía el tipo de cerveza conocido como *Weisse*.

Es así también que las películas empezaron a retomar la romántica mitología nacional.

Una de esas películas fue *Friedericus Rex* presentando al actor Otto Gebür como Federico El Grande que, de acuerdo a la historia de la película, era degradado por su padre porque prefería tocar la flauta y leer francés antes que educarse para ser un estricto conductor de ejercicios militares.

²⁸ En Otto Friederich, *Before the Deluge A portrait of Berlin in the 1920 s*, HarperPerennial 1972, pag. 272

Este es un tema que los expresionistas, como ya mencioné antes, exploraron con profundidad y que seguía teniendo un impacto entre los alemanes, solo que esta vez Federico acepta el mandato de su padre para así obtener el conocimiento y la habilidad necesaria para ser un gran gobernante. Algunos críticos interpretan esta película como un deseo por rendirse ante un poder superior, aun que también puede representar, de acuerdo con Friederich, la necesidad de revivir a una figura como la de Federico el grande, necesidad que surge de la entraña de un pueblo avergonzado. En cualquier caso el mito se volvió un tema importante para el nacionalismo Alemán de aquel entonces.

Un oscuro magnate aliado del partido nacional de derecha alemán llamado Alfred Hugenberg, el mismo que financiaba la carrera política de Hitler, se convirtió en una figura importante para el arte pues sus múltiples y prolíficos negocios, que incluían editoriales y periódicos, le permitieron salvar a la más grande de las productoras de cine en Alemania, es decir la UFA. Misma que había alcanzado la bancarrota en 1927 gracias a la imbatible bestia cinematográfica gestada en Hollywood.

La adquisición de Hugenberg le permitió hacer expresa su opinión, a través de la pantalla grande, sobre sus odios y sus pasiones políticas, mismas que se dirigían en contra de los tratados que los alemanes habían logrado con los aliados, contra el ministro de relaciones exteriores Stresseman, contra la “dictadura” de Versalles, contra la República y contra todo aquello que implicara un obstáculo para el avance de Alemania. Las películas que UFA estrenó durante el mandato de Hugenberg eran principalmente *musicales superficiales que desviaban la atención de la pobreza, el desempleo y de la política, es así que Hugenberg lograba no*

sólo opiniones sino confusión, y ambos implicaban un peligro para la república²⁹.

La competencia más grande para Hugenberg, en cuanto a editoriales se refiere, era la Casa de Ullstein que poseía numerosas revistas dirigidas para todo tipo de público, desde niños hasta intelectuales pasando, incluso, por las revistas de variedad. Sus editoriales se encargaban de publicar los éxitos de la escritora Viky Baum y los textos de corte izquierdista de Brecht y de Toller e incluso sacaron a la venta el primer Best seller de la historia, *Sin novedad en el frente* de Erich Maria Remarque. Ullstein representaba un refugio para los escritores que no conseguían un ingreso estable y a través de ella los republicanos se mantenían en la pelea contra el magnate Hugenberg.

En 1929 llegó el Nazismo y de acuerdo con Hannah Arendt, la socióloga sobreviviente de aquellos años, el fin había llegado (Arendt en Gay, 2001). El científico político Franz Neumann dijo “La forma de pensar de los intelectuales alemanes fue, mucho antes de 1933, uno de escepticismo y desesperanza, rayando en el cinismo. Si ese era el humor de algunos antes de 1930, septiembre de 1930 [sic] ensilló a los intelectuales con él en un punto muy lejano a la esperanza y a la recuperación”³⁰

En diciembre de 1930, la película basada en el libro de Remarque, *Sin novedad en el Frente (Im Western nichts Neues)*, habría de estrenarse. La película retrata a los jóvenes que fueron a sufrir a las trincheras de la primera guerra mundial convencidos del orgullo que implicaba ser uno de los soldados que iban a pelear por su país. Cuando llegan al campo de batalla se encuentran que todo es muy distinto a lo que sus maestros y padres les habían contado. Se dan cuenta que la guerra no tiene sentido alguno y que los supuestos enemigos del imperio no son realmente

²⁹ Gay, Peter *Weimar Culture: the outsider as an insider* W.W. Norton and Company 2001 pag. 134

³⁰ Neumann, Franz “The Social Sciences” *The Cultural Migration* en Gay, Peter *op.cit.* pag. 136

enemigos para ellos pues en realidad no les habían causado daño alguno. La conclusión de la película es que no hay nada de honorable en ir a matar a un desconocido.

El estreno de una película con tal tema no pasó desapercibido para las filas del partido Nazi, por lo que las manifestaciones, dirigidas por el ministro de propaganda de Hitler, Joseph Goebbels, no se hicieron esperar. Los manifestantes invadieron la sala de proyección, aventaron bombas de humo, soltaron ratas y finalmente consiguieron que la película fuera prohibida.

Más adelante el Nazismo dio vida al antisemitismo y le puso la mira a los bolcheviques del *Kultur*. Lo que llevo a Ullstein a limpiar su planta de judíos y a adoptar un tono nacionalista que rayaba en el chovinismo. Esto llevo a varios intelectuales reconocidos a sumarse a las causas comunistas, lo que logró una polarización en la política.

Pero en donde no pudieron triunfar esos intelectuales suscritos al partido comunista fue sobre el control de la población joven de Alemania, cosa que el partido Nazi sí logró a través de una figura que fue capaz de organizar y controlar a un sin número de jóvenes excesivamente politizados y revolucionarios; que estuvo en capacidad de concentrar su energía y ponerlos en la pasividad de la obediencia total. Esa figura fue el *Führer*, la versión reencarnada del Kaiser, el líder de un proyecto en que creer, no importaba lo que fuera.

El partido Nazi logró infiltrarse en el corazón de uno de sus más poderosos bastiones, la juventud. El pensamiento Nazi, llegó hasta las aulas de las universidades a través de la educación racial y la eugenesia. Los jóvenes estaban convencidos de lo que sus maestros les explicaban y la desesperación económica solo logró que se volvieran anti intelectuales, repudiando así el raciocinio, lo cual los llevó a dar la espalda a los partidos

liberales y a darle la bienvenida a los ejercicios de corte militar. Sólo necesitaban a alguien que diera las órdenes.

Al final los jóvenes se rindieron ante los héroes de las épocas románticas, esos de la bella mentira del *Kitsch*.

Modris Ekstains dice “El Nazismo es la última expresión del *Kitsch*, de ese portento de tratamiento de la muerte que adormece el pensamiento... El tercer Reich fue la creación de los hombres *Kitsch* gente que confundió la relación entre la vida y el arte, la realidad y el mito, y que consideraron la meta de la existencia una mera afirmación, privados de la crítica, la dificultad y el auto conocimiento... Su arte encontró sus raíces en la fealdad. Tomaron los ideales, más no la forma, del siglo XIX y del *avant garde* de principios del siglo XX, ya de la nación alemana de la Gran Guerra, y a través de la tecnología –el espejo- acomodaron esos ideales para su propósito. Alemania, la casa de los *Dichter und Denker* (poetas y pensadores), de los más grandes logros culturales del hombre moderno, se volvió en el Tercer Reich la casa de los *Richter und Henker* (Jueces y verdugos), la encarnación del *Kitsch* y el nihilismo” (Ekstains 1989; 330)

Es así que el arte pasó a las manos de la ideología del régimen Nazi, dejando de lado la libertad del artista para rendirla ante una visión nacionalista y romántica cuyo objetivo era precisamente exaltar la pasión por una imagen narcisista del “yo”, pero no de ese “yo” del que la filosofía habla, sino de ese que aparece todas las mañana frente al espejo.

Kultur y Kitsch le dieron vida a la Oceanía de Orwel. Una sociedad controlada por un partido que llegó incluso a manipular el pensamiento y el raciocinio para poder, también, sustentar otra guerra en contra de los aliados y, continuando con la analogía que alude a Orwel y a su libro *1984*, el raciocinio llegó al control del Gran Hermano que era capaz de desaparecer a lo traidores del pensamiento.

La crítica, después de 1928, fue imposible, por lo que el arte pasó a ser un mero espejo de los eventos, un espejo maleado desde el poder. Y es que hay que decir que el Nazismo sí reconoció la importancia del arte - quizás por que Hitler mismo era un pintor frustrado-, tal aseveración la sustenta el hecho de que el *Führer* del Tercer Reich pidió, después del bombardeo aliado a Berlín, que se reconstruyeran los teatros por ser dueños del alimento moral del pueblo.

3.- Un cigarrillo en el Intermedio

En este capítulo habré de elaborar una explicación propia a la sociología que me permita demostrar cómo es que el poder hace uso del arte para difundir su discurso, de manera que pueda reproducirse y legitimarse.

3.1.- Entropía: *Reflexiones sobre la Industria Cultural y el Poder*

En este apartado habré de valerme del texto **Dialéctica del Iluminismo** de Adorno y Horkheimer para explicar cómo es que el arte está en capacidad de sustentar el discurso de los regímenes autoritarios.

La filosofía alemana del siglo XIX, cuyos representantes son figuras como Tönnies, Nietzsche, Wagner, y otros teóricos, buscaba la unificación de su pueblo. Conceptos acuñados desde ese gremio teórico, como por ejemplo *Kultur*, hablaban del orgullo de ser parte de ese pueblo y de cómo el raciocinio alemán se fundaba como verdad única para los demás países del mundo.

Esta filosofía se tomó como válida durante los primeros años del siglo XX en Alemania y ayudó a gestar una lógica completamente visceral que dejó de apelar a la justicia racionalizada y comenzó a corresponderle a la emoción cuyo vientre se encontraba en el seno de la masa misma que empezó a ser excluyente gracias a los conceptos que los filósofos y los científicos de finales del siglo XIX, habían heredado a la sociedad del siglo posterior.

En la Sociología, por ejemplo, los paradigmas que los doctos adoptaron se encontraban dirigidos a la definición de conceptos como sociedad, comunidad, cultura y civilización; fueron estos conceptos los que también dieron tema de discusión para elaborar otros como: tierra patria o *Führer*, que al final constituyeron el pretexto perfecto para que el partido Nazi y Hitler pudieran ascender, de manera consensuada, al poder.

En esta lógica que apela a la masa y deja de lado al individuo, existe el riesgo de volverse totalitario. Para Adorno y Horkheimer, fue la construcción explicativa del Iluminismo, la cual se valió del uso excesivo de la razón, convirtiéndola así, en un absoluto que no admitía otro modo de construir conocimiento, la que permitió su autopostulación y la propia concesión de validez absoluta sobre los elementos teóricos que la llevaron a excluir cualquier otra práctica que apelara a la magia o a la fe.

Me parece que el régimen nazi y su totalitarismo encuentran un punto nodal con esta definición de Iluminismo, pues tanto uno como otro, buscaban eliminar al individuo para poder construir una masa devota a los ideales que el conocimiento absolutista había generado. A pesar de que ambos -el Nazismo y el Iluminismo cuestionados por Adorno y Horkheimer- se jactaban de fundarse en la razón, cuando es evidente que esa razón se construía desde una lógica totalitaria que se alejaba de una reflexión científica pertinente y que se fundaba solamente en sofismas, en explicaciones que manipulaban los hechos para ofrecer una perspectiva de aparente problematización y resolución pro Nazi, de unidad, de coherencia, de modo que el control fuera aceptado con más sencillez por las masas.

Estas doctrinas terminaron por erigirse como únicas para el Nazismo, esto se revela cuando los demás partidos fueron eliminados del *Reichstag* y, como dice Erich Fromm, el partido Nazi se convirtió en la encarnación de la patria, por lo que estar en contra de él, significaba estar en contra de la patria misma. Es a través de este ejemplo que podemos entender que el Tercer Reich fuera un régimen que no admitiera críticas.

En este panorama, el arte que idealmente es un vehículo de crítica y un muestrario de implicaciones de posibles hechos mediatos, se transforma en un merolico de la realidad autoritaria, como hemos visto en el capítulo anterior. Las tres corrientes artísticas que se gestaron en Alemania durante el periodo que va desde 1919 hasta 1933, expresionismo, nueva objetividad

y *Kitsch*, buscaban esa unidad de la que he estado hablando. Pero no fue sino hasta que nació la *Neue Sachlichkeit* o nueva objetividad, que dejaron de mostrar únicamente las implicaciones de los hechos y se dedicaron a mostrar a la realidad nazi convirtiéndose así en cómplices de la ascensión de Hitler al poder.

Al respecto, la teoría crítica menciona el ejercicio del poder político en la selección de los temas artísticos como una doble victoria sobre la construcción social de conciencias acríticas, así como de un arte desprestigiado. La bestia, en el sentido de su magnitud, que representa a la industria cultural se vuelve en contra del arte y lo desprestigia pues condena a las formas a una repetición infinita con el propósito de hacerlas rentables frente a un público que demanda *clichés* y producciones masivas –puesto que eso es lo que entiende por descanso–, mismas que marcan los cánones de las conductas adecuadas a las sociedades. Es en este sentido en que la industria cultural, entendida desde Adorno y Horkheimer (Adorno y Horkheimer, 1969) como un monopolio que determina las formas adecuadas de explicación y de la realidad social, se vuelve un modelo que rechaza cualquier propuesta innovadora por ser riesgosa y, por ende, poco prolífica. La industria cultural crea seres acríticos desde un arte que no se opone a nada gracias a su necesidad de repetir esquemas. El arte mismo se condena a morir, parafraseando a Brook en su definición de *teatro muerto*.

Esta industria cultural, débil frente a los poderosos y los *dirigentes supremos*, que en aras de mantenerse a flote, debe cumplir con sus expectativas, expone al arte, aun más, al servicio del poder. De tal manera que el arte *renuncia a valer como conocimiento, excluyéndose así de la praxis, de manera que es tolerado por la praxis social igual que el placer* (Adorno y Horkheimer, 1969; 49). Es también a través de dicho reciclaje de esquemas, que la industria cultural logra la relación con el pasado pues, al haber condenado a las formas a la repetición, condena a la vanguardia al

rechazo y elimina así la capacidad de sorpresa. De ahí surge también una doble victoria, una industria cultural que se vuelve un negocio magnífico; y por el otro lado, la gestación de un individuo completamente acrítico condenado a mirar hacia el conformismo que se le ofrece.

Esta gestación de individuos acrílicos funciona también para un régimen cuyo propósito es el de alejar a las masas de la realidad social y política de manera que pueda maniobrar con más libertad. Ello lo demuestra la estrategia de Hugenberg, el magnate dueño de UFA -la productora de cine comercial más grande de Alemania-, para llevar a Hitler al poder, la cual consistió en saturar los mercados de espectáculos alejados de toda implicación mientras el futuro *Führer* llenaba a las masas de promesas a través de sus enérgicos discursos, logrando así desviar las miradas de los asesinatos y de la violencia que se multiplicaban indefinidamente.

Cualquier otro tema en el arte que se opusiera a las reglas del *statu quo* era descartado, tal y como antes lo había hecho el Iluminismo. Entre esas reglas se incluía la reconstrucción del pasado como pretexto obligado para las obras. Durante el *Kitsch*, por ejemplo, los artistas se dedicaron a rescatar a las figuras míticas y a considerar al pasado como viviente y propulsor del progreso. Es esta también una de las características que pertenecen a los totalitarismos, pues es la exaltación del pasado lo que logra una identidad colectiva. Ya que como dicen los dos teóricos que se han dado cita contra el Iluminismo "*El impulso de salvar el pasado como viviente, así como el de utilizarlo como materia del progreso, se satisfacía sólo en el arte, al que pertenece también la historia como representación de la vida pasada.*" (Adorno y Horkheimer, 1969; 48, 49)

Así que, cualquier otra forma o pensamiento cuyo propósito fuera el de mostrar las implicaciones del presente o que pretendiera criticar al pasado era descartado como vulgar o como un insulto, pues era peligroso

para el ejercicio del dominio, mismo que se oponía a lo singular propuesto como una explicación universal (Adorno y Horkheimer, 1969; 29). Si la razón es moldeada, entonces podemos también hablar de que es reemplazada por la emoción, y por lo tanto, de que deja de ser una reflexión sobre los hechos para pasar a ser un cálculo determinado, por aquello que el régimen totalitario afirma que es lo correcto.

La Alemania nazi logró quitar de cartelera, e incluso censurar, varias obras artísticas con el pretexto de que constituían un atentado ya fuera contra del *Führer* o contra el régimen mismo. Esta situación se dio incluso antes de que Hitler ascendiera al poder. Tenemos por ejemplo, el caso de la película que iba a reproducir la obra de Erich María Remarque, "*Sin Novedad en el Frente*" una película que, como ya he mencionado, ilustra la vida de jóvenes alemanes que son llamados al campo de batalla para combatir en la primera guerra mundial.

Como hemos visto ya en el capítulo anterior, esta obra muestra el dolor y el sufrimiento de estos jóvenes que tuvieron que enfrentarse a la muerte tan solo porque unos cuantos decían que debían hacerlo. Pero en su vivencia de la guerra sólo encuentran que matar a un desconocido o morir por alguien más no tiene sentido.

En 1930, dos años después de que Joseph Goebbels logró colarse en el Reichstag, la película fue sabotada en el estreno por ser antinacionalista. Después de un elaborado esfuerzo lograron que fuera censurada.

Otro ejemplo de esta masacre cultural se puede encontrar en la película *Kuble Wampe (Vientres Helados)* cuyo guión escribió Brecht junto con Ottwalt y que se estreno en 1932. El film, de acuerdo con Sigrfried Krakauer, fue la última película que ofreció un punto de vista comunista.

La historia trata sobre una familia que sufre la crisis económica y que gracias a ello debe vivir en condiciones completamente deplorables. La situación se torna aun más perturbadora cuando se enteran de que las

raciones de comida serían reducidas por un “decreto de emergencia”; es entonces cuando el hermano de Anni, la protagonista integrante de esta familia, se suicida. Para hacer las cosas aun peores, las autoridades desalojan a la familia por encontrarse imposibilitados de pagar la renta.

A pesar de que la familia insiste en conservar su hogar, son llevados a un campo de desocupados llamado “*Kuble Wampe*”; es ahí donde Anni conoce a Fritz, un mecánico con el que sostiene relaciones sexuales. Cuando Fritz se entera del embarazo de Anni, decide abandonarla para no afrontar las responsabilidades, pero un amigo lo convence de asumirlas, así pues, Fritz acepta desganado y le propone matrimonio. Ella acepta feliz, pero cuando ve el desgano de su futuro marido, el cual resplandece en medio de una fiesta moderadamente opulenta, decide dejarlo para irse con su familia a Berlín.

Ya en Berlín, Anni se encuentra de nuevo con Fritz y a pesar de que deciden no hablar sobre ellos, aun es posible notar que en sus ojos hay amor, por lo que deciden reconciliarse para llevar así a la película hacia la canción final que dice “Adelante, nunca rendirse,... no resignarse, sino determinarse a cambiar y mejorar el mundo”.

De acuerdo con Krakauer *“La junta de censores la prohibió, por supuesto, con el pretexto de que difamaba: 1) al presidente del Reich, 2) a la administración de justicia y 3) a la religión. El primer cargo se refería al pasaje en el que “el decreto de emergencia” emitido por Hindenburg aparece como la causa del suicidio del hijo; el segundo se refería al ataque contra los procedimientos corrientes de desalojo y la indiferencia de Fritz hacia la ilegalidad del aborto; el tercero se refería a algunas tomas de jóvenes desnudos que se zambullían en el agua mientras sonaban las campanas de la iglesia”* (Krakauer 1985; 228).

Aun cuando Hitler no había subido al poder, es necesario recordar que el partido Nazi ya tenía una influencia bastante amplia en el Reichstag,

incluso varios partidarios de Hitler, como por ejemplo el ex canciller Franz von Papen, estaban fuertemente involucrados con el gobierno de Hindenburg. Es también necesario hacer notar que Alfred Hugenberg, el empresario dueño de UFA y dueño de la industria cultural en la Alemania de finales de los años veinte, también tenía una fuerte influencia en la política, que incluso contribuyó a que Hitler llegara al poder.

Durante la era que Krakauer distingue como pre-hitleriana, hubo también algunas obras artísticas que fueron no sólo aceptadas por el régimen, sino recomendadas o incluso realizadas bajo las órdenes explícitas del ministro de propaganda nazi. Este es el caso de la película dirigida por Leni Riefenstahl: *“El triunfo de la voluntad” (Triumph des Willens)*, misma que el partido nazi encargó a la actriz/directora con el propósito de registrar el primer rally Nazi en Nuremberg. Esta película era completamente propagandístico y tuvo un gran impacto entre la población alemana, gracias al habilidoso uso de la cámara que lograba, a través del punto de vista del cámara, incrementar el número de asistentes. De manera que el partido pudiese crear una sensación de pertenencia mayoritaria entre la población y conseguir una ilusoria legitimación que lograba incrementar el número de sus adeptos en toda Alemania.

La destreza de Riefenstahl no sólo pasó a formar parte de las estrategias políticas del partido, sino que también cambió la forma de hacer cine a lo largo del tiempo. Un ejemplo de ello es la saga de Lucas y Spielberg, *“La guerra de las galaxias”* la cual retoma algunas de las posiciones que Riefenstahl utilizó, como ejemplo tenemos la escena del capítulo 6 en donde los soldados del imperio reciben a Darth Vader, la cual es similar a la secuencia que muestra la llegada de Hitler a Nuremberg. Ambas escenas ocupan los mismos paneos y tomas aéreas para lograr la ilusión de multitud.

Otro ejemplo valioso que podemos encontrar, es el que se refiere a la obra *Parricidio (Vatermord)* de Arnolt Bronnen, que aunque fue escrita durante la época expresionista, tuvo una fuerte aceptación durante la época del Tercer Reich; primero por que su tema, es decir el odio de los hijos contra los padres, era ya uno muy conocido por la población alemana y por lo tanto, de acuerdo a lo antes visto con Adorno y Horkheimer, lo volvía un tema atractivo para la industria cultural; y después, porque la conclusión de la obra podía interpretarse como el nacimiento de una raza joven y llena de energía, lo cual permitía considerarla también, como una obra con un argumento propicio para el partido. De hecho, Albert Bronnen, tiempo después de haber escrito "*Parricidio*", se convirtió al nazismo.

Lo que podemos concluir hasta este momento desde esta reflexión de Adorno y Horkheimer, es que la industria cultural como fenómeno que cautiva a las masas, fue capaz de servir al régimen Nacional Socialista a través de distintas formas artísticas, que se valían de su poder de entretenimiento, ya sea para desviar la mirada de los hechos o para fomentar el discurso del régimen, de manera que éste pudiera ejercer el poder bajo la venia de la población alemana.

Fue a través de la realización o de la censura en algunos casos, de obras de teatro o de películas, que la industria cultural estuvo en capacidad de exaltar la imagen del *Führer* o de justificar la invasión a otros países. Entonces es también pertinente afirmar que esta práctica de cultura logró inyectar una lógica inapelable que fue aceptada como razón única, que fue esta lógica, la responsable de dar vida al ditirambo Nazi, pues la muerte de la razón en manos de esa lógica de corte autoritario provocó que los cálculos racionales de los individuos fueran remplazados por la vanidad y el narcisismo.

3.2.-Peripetia: Poder, Arte, Saber y Discursos

De acuerdo con Peter Brook el arte que renuncia a valer como saber es uno condenado a la muerte. Si tomamos esto en cuenta entonces podemos aceptar que el arte se adhiere a la práctica discursiva de una sociedad, misma que ocupa ese saber para *coordinar y subordinar los enunciados en que los conceptos aparecen, se definen, se aplican y se transforman* (Foucault 1979; 306).

Más aun, la labor del creador es percatarse de su realidad en un contexto específico y llevarla ya sea al escenario, al lienzo, a la piedra o a las notas del instrumento. Cuando el artista logra comunicar sus sensaciones de una manera efectiva y verdadera entonces el público se identifica con la obra y libera sus emociones; este proceso es conocido, en la teoría teatral, como catarsis. Es precisamente lo que aclara por qué el arte puede valer como saber, pues es a través de la catarsis que el público libera sus pensamientos más ocultos y que la misma sociedad censura.

Pero una vez liberados, el individuo se encuentra en capacidad de tomar una posición más clara sobre los objetos; esto último, de acuerdo con Foucault es también lo que se reconoce como *saber*.

El ejemplo clásico sería la obra más reconocida de Sófocles, "*Edipo Rey*", que más tarde habría de convertirse en la bibliografía fundamental de la teoría edípica de Freud. Para el padre del psicoanálisis quedó claro, a través de la obra de Sófocles, que los seres humanos ubican su primer amor en la madre y se debaten ese amor con el padre. Con este ejemplo es posible afirmar que el arte también se inserta en la práctica discursiva, en este caso del psicoanálisis, como un saber.

Una vez aclarado esto, entonces hay que detenerse a pensar cómo es que evoluciona y se modifica ese saber. Para Michel Foucault "*en una ciencia como la medicina, por ejemplo, hasta finales del siglo XVIII existe un cierto tipo de discurso en el que las transformaciones lentas -25, 30 años- rompieron no solamente con las proposiciones "verdaderas" que*

fueron formuladas hasta entonces, sino más profundamente, con las formas de hablar, con las formas de ver, con todo el conjunto de prácticas que servían de soporte a la medicina: no se trata simplemente de nuevos descubrimientos; es un nuevo “régimen” en el discurso y el saber” (Foucault, 1985; 188). De acuerdo con esto, lo que se puede concluir es que lo que entiende como “régimen” es, en suma, lo que en el argot popular se comprende por técnica.

En el caso del proceso artístico de Weimar, esta condición no se cumplió porque no era posible decir que este fuera evolutivo, pues el *expresionismo* fue una corriente que nació en 1911 y se retomó después de la Primera Guerra Mundial; de esta primera corriente se sucedió la *nueva objetividad* que se alejó de la crítica y se convirtió en una forma que terminó por ilustrar la resignación; y finalmente el *Kitsch*, una corriente que encontró su amanecer en el siglo XIX y que el Nazismo encontró propicia para la legitimación de su discurso. De esto se puede concluir que el proceso artístico de Alemania en el inicio del siglo XX sufrió una involución.

Regresando a lo antes mencionado, el arte alemán de principios del siglo anterior al nuestro no se encuentra allende a esta discusión sobre el discurso y su relación con el saber, pues los creadores se encontraban valiéndose de los acontecimientos y de sus perspectivas sobre ellos. Es importante para la elaboración de este argumento, hacer hincapié en la corriente artística que la historia del arte reconoce como “*expresionismo*”.

Fue esta época la que ilustró de manera más clara la participación de los artistas en los eventos políticos que las postrimerías de la primera guerra dejaron por consecuencia. Fueron estos creadores los que lograron formar una práctica discursiva que pedía la paz a través de ilustrar la guerra. Fueron capaces de gestar un saber que se insertó en ese discurso que urgía

por la paz en una época de guerra civil y cuyo propósito era difundir los horrores de la guerra para evitar otra futura.

El discurso, reforzado por esta visión pacifista, se volcó en favor de la formación de la república de Weimar y del proceso de elección democrática dejando atrás a la monarquía del Kaiser. Lamentablemente, la inestabilidad política y económica reestructuró la práctica discursiva para llevarla a una de resignación pero sobretodo de apatía y de falta de crítica; fue este periodo, como ya se había mencionado antes, el que se distingue como *nueva objetividad*.

Este periodo es de suma importancia para la elaboración de este argumento, pues demuestra que después de un periodo que logró insertar un saber en el discurso (*expresionismo*), vino otro que acabó con la crítica hacia ese saber, pues la apatía y la desilusión creó a esos individuos acríticos, y por lo tanto, se volvió hacia una "... *imagen tranquila y continuista*" que dejó de lado las implicaciones y se limitó a retratar una realidad incuestionable.

De este periodo es que nacen esos intelectuales que Foucault distingue como "universales", y que para efectos de claridad, aquí llamaremos creadores más que intelectuales, pues el filósofo e historiador ubica en este grupo principalmente a los escritores. Este tipo de creadores universales comenzó a acuñar lo que Foucault reconoce como *saberes justos-y-verdaderos-para-todos* pues nadie en Alemania, durante el periodo de la *nueva objetividad*, podía negar que la situación aun fuera difícil y que esa realidad fuera la misma para todos. Por lo tanto, en aras de mantener la visión objetiva de ese contexto, las implicaciones que los alemanes habían visto retratadas en el "*Otelo*" de Jessner, en el "*Woyzec*" de Berg, en "*El hijo*" de Hassenclever o en "*El gabinete del Dr. Caligari*", todos ellos pasaron a ser retratos de los hechos sin rebate o aprobación, eliminando así la capacidad crítica del individuo.

Esto último lo demuestra el hecho de que la única vanguardia dentro de la *nueva objetividad*, es decir la escuela de Walter Gropius, fuera constantemente censurada por los políticos de derecha debido a sus prácticas revolucionarias y a la conducta bohemia de sus alumnos. Si la única escuela artística plenamente crítica y propositiva fue censurada y finalmente expulsada de Berlín, la capital mundial del arte de aquellos tiempos, entonces no quedó nada contra qué pelearse y esa imagen tranquila y continuista logró perdurar manteniendo así el discurso acrítico.

Después de esto fue mucho más sencilla la incursión de la industria cultural de Hugenberg pues, habiendo eliminado la crítica, no quedaba más que la fiesta sin implicaciones y alejada de la racionalidad.

Mientras esto estaba ocurriendo, el Nazismo se iba insertando en las venas de la república y finalmente el ditirambo le abrió la puerta al *Führer* del Tercer Reich. Con ello se inauguró una nueva corriente estética: el *Kitsch*. Esta forma se constituye como una corriente artística que le apunta al continuismo a la discriminación de otras formas, que desde su punto de vista, son inaceptables.

Santo Tomás dice: *“el arte, en su terreno, debe de imitar lo que la naturaleza realiza en el suyo”* (Santo Tomás en Foucault 1992). Pero lo que nos atiende en este texto es la imitación artística de la naturaleza humana, por lo cual es posible deducir que el trabajo del artista es remitirse a las costumbres y a la cultura humana. De acuerdo a lo que se ha visto en los párrafos anteriores, esta condición se cumple.

Se ha visto también que el arte y la ciencia, o para ponerlo en términos útiles para este argumento, el conocimiento puede guardar una estrecha relación con la política:

“La razón de Estado es considerada como un “arte” es decir una técnica que se atiende a determinadas reglas. Estas reglas no se refieren

simplemente a las costumbres o a las tradiciones sino también al conocimiento – al conocimiento racional.” (Foucault 1992; 290)

Esto es posible demostrarlo, también, a través de las distintas etapas del arte alemán de principios del siglo XX, que de alguna manera se iban adecuando a los latidos de la república de Weimar.

Si el discurso se encuentra en relación con el *saber* (conocimiento racional), y es el discurso mismo el que legitima al poder autoritario, se deduce entonces que no puede existir un saber que atente contra las formas establecidas de ese poder, por lo cual, el mismo se encarga de regular y controlar a quienes se constituyen como vientres del saber. Esto ocurre particularmente en los autoritarismos, pues el discurso, que se construye desde el poder no puede admitir un debate crítico que confronte a la práctica discursiva que lo legitima. Brecht lo demuestra en su obra “*Galileo Galilei*”, una pieza que ilustra la crítica en contra de las formas establecidas y que termina por concluir que esas formas, o sea aquello que Foucault debate como verdades inapelables, es decir el conocimiento, no son de ningún modo irrefutables, al grado en que la razón individual no pueda contrastarlas.

El *Kitsch*, retomando la discusión anterior, se constituyó como una de esas verdades inapelables que se encargó de discriminar y de asegurar el continuismo, mismo que habría de legitimar el discurso acuñado desde el Nazismo. Esto último termina por sustentar la conclusión de esta tesis: el autoritarismo hace uso del arte, principalmente a través de la industria cultural que Adorno y Horkheimer describen, para legitimar su discurso.

En acuerdo con Botero, la razón de estado es: “*un conocimiento perfecto de los medios a través de los cuales los estados se forman, se refuerzan, permanecen y crecen*” (Botero en Foucault 1992; 289). La corriente artística que concluye con el proceso en Weimar se vuelve uno de

esos recursos válidos que le dan ese sustento a la razón de estado y que Botero describe.

Aun más, Foucault dice que *“el gobierno únicamente es posible si la fuerza del estado es conocida porque de ese modo puede ser sostenida”*. Retomo esto para recordar la labor del ministro de propaganda Nazi, Joseph Goebbels, quien se encargó de regular las prácticas culturales de la Alemania Nazi

Es en este sentido, que funcionaba como una especie de policía, cuyo trabajo era conservar intactas las prácticas discursivas del estado. Esto también lo sustenta Foucault cuando describe el papel de la policía como *“... una forma de intervención racional que ejerce el poder político sobre los hombres -y cuya labor es- proporcionarles (a los hombres) un pequeño suplemento de vida y, al hacer esto, proporcionar al estado un poco más de fuerza. Y esto se realiza a través de la “comunicación”, es decir, de las actividades comunes de los individuos (trabajo, producción, intercambio, comercio)”* (Foucault 1992; 297).

Podemos entender que la policía también ejerce, a través de la venia del poder estatal, el control del arte que es una forma de comunicación. Quien comúnmente encarna este poder son los llamados censores, los cuales se encargan de controlar y de suprimir cualquier crítica en contra del poder o de las figuras que lo ejercen. Goebbels funcionó como una especie de censor que se encargó de proteger el discurso, ello lo demuestra su intervención en el estreno de la película ya mencionada. Es también este control el que hace evidente la fuerza del estado, condición que el filósofo e historiador francés considera necesaria para su sustento.

Termino por concluir este apartado diciendo que a pesar de que este es un estudio de caso, existen muchísimos otros ejemplos que demuestran el uso del arte desde el poder Estatal, como la España de Franco, quien pidió la muerte de la inteligencia frente a Unamuno, uno de los grandes

intelectuales del siglo XX; la revolución cultural China; e incluso podría decirse que el movimiento nacionalista mexicano de Vasconcelos ejerció el control sobre el arte y el Partido Nacional Revolucionario se sirvió de ese proyecto para legitimar su discurso.

3.1.-Anagnórisis: Más sobre Foucault

Es pertinente detenerse a hacer una reflexión sobre cómo el discurso y el poder político se insertan en la vida cotidiana determinando así las relaciones entre los individuos.

Como hemos podido ver, el saber se inserta en la práctica discursiva y la determina, pero esto podría parecer que es una condición que se remite exclusivamente a las disciplinas tanto artísticas como científicas, sin embargo, de acuerdo con Foucault, el discurso se extiende hasta las relaciones entre los individuos, puesto que un saber también proporciona una posición para hablar sobre los objetos, como es el caso del psicoanálisis; una disciplina que se constituyó como ciencia y que introdujo teorías en la práctica discursiva de los individuos. Estas teorías, como por ejemplo la teoría edípica, se hicieron de uso común e incluso llegaron a determinar formas artísticas. Ofrezco lo anterior como un ejemplo pero Foucault también argumenta que el avance técnico de distintas disciplinas como la medicina, la política entre otras también determina ese discurso.

En la Alemania Nazi ocurrió esa inserción del nuevo saber autoritario en el discurso y el ejemplo más claro de esto es el uso común de palabras como *Furher*, *Volk*, *Reich*, *Kultur*, *Kultur-Bolsheviken*, *Gemeinschaft* entre otras. Fueron estas palabras las que justificaban el discurso autoritario del Nazismo y que por lo tanto, le daban sustento.

Estos sustantivos y calificativos fueron acuñados por científicos sociales y filósofos del siglo XIX y el Nazismo los recuperó parcialmente para poder sustentar su discurso a través de la exaltación de las figuras,

tanto míticas como intelectuales, del pasado alemán. Fue este mismo discurso, a través de otros *saberes*, el que logró convencer a millones de alemanes sobre la supuesta maldad judía. Ello lo logró a través de teorías como la educación racial y la Eugenesia, esta última era una supuesta ciencia que demostraba la corrupción del gen judío a través de malabares argumentativos que apelaban a la recién descubierta genética.

Foucault afirma que para poder hacer un análisis de la racionalización no es pertinente meditar sobre el uso adecuado de los principios de la racionalización, sino *en saber a qué tipo de racionalidad recurren* (Foucault 1992; 267). En este sentido es posible afirmar que la población alemana recurría a una racionalidad que apelaba a esos *saberes* que difundían el autoritarismo Nazi, y que se insertaron en las escuelas y, por lo tanto, en el argot juvenil.

Esto último no es sorpresa, pues como hemos mencionado, las juventudes alemanas, hijas de la primera guerra mundial, se encontraban tan decepcionadas como el resto de la población respecto de su entorno y carencia del futuro. La inestabilidad económica y la frustración los llevaron a olvidarse de los partidos liberales, el raciocinio y la intelectualidad, y así fue como volvieron su cara a los ejercicios militares y a la obediencia, todo esto permitió insertar la figura del *Furher*, un líder que era capaz de llevarlos hacia un camino, un sentido social, una construcción autoritaria del nacionalismo, porque no les importaba cuál fuera. Fueron estas juventudes las que se apropiaron de este saber, para llevarlo a la práctica discursiva, otorgando al Nazismo una de sus grandes victorias políticas: la legitimidad y el consenso.

El *Kitsch* fue esa forma de arte que reprodujo el discurso y lo llevó hasta distintos sectores haciendo uso de aquellas figuras del pasado para poder sustentarlo. Foucault a este respecto opina que uno de los aspectos necesarios para que un orden interior funcione: *“es la constitución de un*

consenso que pasa, evidentemente, por toda esa serie de controles, coerciones e incitaciones que se realizan a través de los mass media y que, en cierta forma, y sin que el poder tenga que intervenir por sí mismo, sin que tenga que pagar el costo muy elevado a veces de un ejercicio de poder, va a significar una cierta regulación espontánea que va a hacer que el orden social se autoengendre, se perpetúe, se autocontrole a través de sus propios agentes...” (Foucault 1985; 166)

Lo que Foucault entiende por *mass media*, puede también ser entendido como formas de comunicación colectiva. El *Kitsch* funcionó como esa forma de comunicación que sirvió para perpetuar el orden social que le era propicio al Nazismo y no sólo eso, sino que también hizo uso de los *mass media*, pues no hay que olvidar que la industria cultural de Hugenberg, recurrió al cine para reproducir aquellas expresiones artísticas que ocupaban esas figuras del pasado ario para exaltar el orgullo nacionalista.

Es así pues que los jóvenes alemanes se someten al poder y Foucault lo expone muy bien con un ejemplo: *“Un hombre encadenado y apaleado está sometido a la fuerza que se ejerce sobre él, no al poder. Pero si se le puede hacer hablar cuando su último recurso habría podido ser callarse prefiriendo la muerte, es porque se le ha obligado a comportarse de una manera determinada.”* (Foucault 1992; 304) De manera semejante el pueblo alemán dominado por un alud apabullante de las ideas y el discurso Nazis, se sometió al poder del partido y que la difusión de ese discurso la perpetuo sus diversos discursos tanto el arte, como en la cultura y en la política.

Una vez que estos recursos de legitimación del poder lograron su objetivo, las juventudes Nazis adoptaron al líder y le juraron lealtad por sobre cualquier valor, incluso la familia. Lo que hizo más complicada la crítica hacia el régimen establecido, pues los jóvenes se convirtieron en una

especie de policía cuya labor era la de salvaguardar la imagen del *Führer* y el discurso del partido. Esto último lo ilustra Brecht en una de las obras de su serie “Terror y miserias del tercer Reich”, en donde retrata a una familia integrada por el padre, la madre y el hijo, sentados en una mesa para comer; al principio el padre comienza a hablar en contra de Hitler y del partido mientras la madre le pide prudencia, pero él, ignorando la petición de su mujer, continua exponiendo sus puntos de vista en tanto que su hijo sólo sigue comiendo. Cuando este termina de comer pide a su madre licencia para irse a jugar con sus amigos, ella la concede.

Una vez que el hijo se va, la madre le recuerda al padre que su hijo es parte de las juventudes Nazis y que su imprudente lengua puede llevarlo a la cárcel, pues su hijo es capaz de denunciarlo ante las autoridades. El padre, confiado, se encuentra seguro de la fidelidad de su hijo. Cuando este regresa de jugar sólo atina a saludar con cariño a su madre y con vehemencia a su padre.

Esta obra ilustra un escenario plausible en la Alemania Nazi y ello demuestra la fidelidad de los jóvenes hacia el líder, misma que se sobrepuso a la familia, cuyo *saber* era incuestionable y absoluto, al grado en que la crítica individual se hizo imposible.

4.- Miren ahí... Oscuro: conclusiones

La idea de esta tesina comenzó con la propuesta de recorte al presupuesto de cultura en México, misma que constituyó la primera decisión presidencial de Felipe Calderón en 2006. A raíz de ello el periódico *La Jornada* publicó un artículo que hacía énfasis en uno de los lemas de la España franquista: "*Muerte a la inteligencia*".

Fue a partir de este artículo que empecé a preguntarme si era pertinente hacer una comparación entre aquella dictadura y el México contemporáneo y más aun, si era posible decir que el grado de control del arte por parte del estado fuera un rasgo de los autoritarismos.

Fue entonces que tomé uno de los casos más interesantes a nivel cultural y político, es decir Alemania de principios de siglo; un país y una época que le dio al mundo una serie de creadores, tanto plásticos como literarios, que se colocaron entre los grandes del siglo pasado y que aun son parte del acervo cultural en boga. Casos como el de Bertolt Brecht, Thomas Mann, Walter Gropius, Alban Berg, Kurt Weill entre otros, aun proveen, con sus trabajos, sensaciones vivas y actuales.

Lo cierto es que Alemania, después de una efervescencia artística y científica entró en una decadencia cultural en el momento en que el nazismo subió al poder y las grandes figuras, tanto del arte como de la ciencia, emigraron del país por miedo o por obligación y se dejó de engendrar propuestas tan interesantes como las que se habían gestado durante la república de Weimar.

En un principio había decidido ocupar dos obras de Brecht para ilustrar mi punto de vista, por un lado: "La resistible ascensión de Arturo Ui", una obra que ilustra la ascensión de Hitler al poder velada en una historia de Gangsters en Chicago; y por el otro: "Galileo Galilei", obra del mismo autor que cuenta la historia de este científico italiano que contravino

a la iglesia y su poder absoluto, a través de su teoría sobre los movimientos de rotación y traslación de la tierra. Esta última le venía bien a este trabajo porque justo daba cuenta de cómo el poder absoluto necesita conservar intacto su discurso para poder permanecer legítimo y sobretodo consensuado.

En la medida en la que iba avanzando en mi investigación, me di cuenta que Brecht era parte de este proceso histórico y artístico y que más bien la evolución de los hechos demostraban por sí mismos cómo es que el poder manipuló el arte para autolegitimarse, por lo que estas obras se convirtieron en notas al pie con una especial importancia.

Encontré también que el nacionalismo era de suma importancia para el arte Nazi, pues la defensa a los valores nacionalistas creaban un proyecto común irrefutable, lo que llevó a sacrificar el raciocinio individual en aras de un valor absoluto como es la patria. Esta defensa constituye, como lo han expuesto varios teóricos, uno de los rasgos de los autoritarismos, pues justifican cualquier medida que tome el estado pues este se convierte en la encarnación de la patria misma y llega a ser portador del discurso.

La participación de la industria cultural, que Adorno y Horkheimer analizan en su texto **Dialéctica del Iluminismo**, se volvió una pieza clave para la difusión de estos valores, pues fue a través de ella que se obtuvo un mayor alcance, sobre todo porque condenaba a las formas a la repetición, lo cual venía bien para un discurso que exigía una imagen continuista que conservara la mira puesta en el proyecto Nazi.

Hoy en día es la industria cultural Estadounidense la que lleva consigo ese propósito. El ejemplo más claro son las expresiones del cine comercial, las cuales logran legitimar ese discurso de supuesto imperio. Ello se logra a partir de la recreación de escenarios, como la Segunda Guerra Mundial, en donde los ejércitos Norteamericanos se convierten en los salvaguardas de la democracia. Son estas historias las que

supuestamente deben recordarle al mundo la importancia de la participación de este país en el estilo de vida moderno y además su papel de guardianes, aun sigue vigente. De esto puedo concluir que el propósito de estas formas es llevar a los jóvenes a deducir que al enrolarse en el ejército Norteamericano, cuyo objetivo histórico ha sido velar por la democracia, no es sólo correcto, sino que es un deber, y además lleva a esos jóvenes a aceptar ciegamente un poder que decide quién es terrorista y quién no.

Es esta industria cultural moderna la que ha condenado a las formas a la repetición y que además ha recuperado y difundido figuras míticas del pasado reproduciendo historias ubicadas en escenarios como el que mencionaba anteriormente, o retomando ambientes de la edad media o incluso pastorales anteriores al nacimiento de cristo. De lo que se puede concluir que el proyecto cultural en el mundo contemporáneo, apunta hacia una visión unificadora y globalizante de individuos orientados por el imperio Norteamericano.

Se me puede cuestionar sobre la pertinencia de un análisis como este, sobretodo porque ya quedan pocos autoritarismos en el mundo. Pero en la medida en la que fui avanzando en mi análisis, pude encontrar puntos nodales entre mi generación y aquella que vivió ese mundo de caos. La generación anterior a la mía, es decir la generación "X" dejó un mundo en completa apatía y resignación, rasgos que lamentablemente le heredó a la generación consecuente.

Hoy en día, se siguen sintiendo esas características y no ha habido nada que las contravenga, ya sea porque no existe nada contra qué pelearse o porque la industria cultural ha decidido conservar esa imagen continuista que incluso hoy raya en una nostalgia que ni siquiera le corresponde a la generación en turno. Ello puede ser demostrado con la música comercial, misma que se ha dedicado a reunir bandas que comenzaron a tocar a finales

de los ochentas y que se desintegraron a finales de los noventas. De esto se podría deducir que la generación actual no ha encontrado un discurso propio y que, por lo tanto, no hay figuras que hayan remplazado a aquellas de los setentas, ochentas o noventas.

Regresando al contraste entre la generación “X” y mi generación, encuentro una diferencia clave entre ambas y es que la comunidad de jóvenes contemporáneos ha asimilado ya las repercusiones de la apabullante explosión tecnológica que empezó a finales de los ochentas y se ha apropiado, a su vez, del nuevo “régimen” del discurso (Foucault,1985), lo cual hace que el saber actual pueda ser no sólo asimilado sino contrastado, de ello comienzan a surgir voces que proponen cosas distintas, rompiendo así con la imagen continuista a la que supuestamente estábamos condenados.

Para que esto tenga efecto, es necesario que las artes busquen la crítica a las formas y a partir de ella construyan nuevas propuestas que las regresen a las vanguardias críticas. El problema consiste en que esa búsqueda se ha alejado del sentir humano reservando las artes para los artistas, por lo cual es básico, en estas épocas de incertidumbre social, regresar a las formas culturales que apelen al ser humano y sus circunstancias. Es imperativo explorar este enorme terreno en donde la comunicación se ha vuelto un proceso mucho más ágil y sencillo y llevarlo a los escenarios, a los caballetes o a las salas. Quizás hasta valga la pena una revisión de lo que fue el ser humano ayer para contrastarlo con el ser humano de hoy, para que de ahí florezcan propuestas que atrapen de nuevo a la imaginación.

Quizás las artes necesitan de la frescura del diletantismo, esto entendido como aquellas formas que no ocupan de un saber especializado para poder construirse y que hacen uso de aquellos instrumentos, creados

gracias a la tecnología, que permiten la democratización de la creación artística¹.

Yo me he dedicado al teatro toda mi vida, ya sea como actor o como dramaturgo y recientemente como director, y creo que el teatro tiene la responsabilidad, en tanto instrumento artístico de la inmediatez, de reproducir estas sensaciones actuales: por un lado un manejo de la sexualidad mucho más ágil y expresivo, el uso de los recursos tecnológicos para la creación de historias (no necesariamente el uso de estos recursos en los montajes sino más bien, en la construcción de las estructuras dramáticas) y sobretodo obras que busquen de una forma concienzuda, siempre apelando a la situación propia del creador, de manera que sean lo más humanas posibles, que construyan una identidad propia la generación a la que deben de hablarle.

Termino diciendo que me parece que esta búsqueda comienza a darse y que las voces de la crítica comienzan a hacer eco, entonces es necesario comprometerse a buscar recursos y espacios que lleven estas formas hacia los jóvenes y que marquen los hitos que los definen como generación.

¹ Instrumentos como los celulares o las cámaras digitales que promueven la creación espontánea, allende a la especialización

Bibliografía

- Friederich, Otto, *Before the Deluge A portrait of Berlin in the 1920 s*, HarperPerennial, E.U. 1972.
- Gay, Peter *Weimar Culture: the outsider as an insider* W.W. Norton and Company E.U. 2001.
- Kundera, Milan, *La insoportable levedad del ser*, Tusquets Editores S.A. España 2005.
- Ekstains, Modris, *Rites of Spring: the Great War and the birth of the modern age*. First Mariner Books, E.U. 2000.
- Brook, Peter, *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*, Ediciones Península, Barcelona 2006.
- Orwell, George, 1984, Ediciones Leyenda, México 2006.
- Hölderlin, Friederich, *Hölderlin Poesía*, Editorial letras vivas, México 2006.
- Büchner, George, *Obras Completas*, Simancas Ediciones, España 1992.
- Paxton, Robert, *the Anatomy of Facism*, First Vintage Books Edition, E.U. 2005.
- Little, Stephen, *...Ismos para entender el arte*, Turner Barcelona 2004
- Ewen, Frederic, *Bertolt Brecht: su vida, su obra, su época*, Adriana Hidalgo Editora, Argentina 2001.
- Krakauer, Siegfried, *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*, Paidós comunicación 73 cine, Barcelona 1985.
- Brecht, Bertolt, *Galileo Galilei*, Losada, Argentina 2006.
- Brecht, Bertolt, *Teatro Completo 9*, Alianza Editorial, España 1996.
- Remarque, Erich Maria, *Sin Novedad en el Frente*, Cia. General de Editores S.A., México 1952.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor, *Dialéctica del Iluminismo*, Editorial Sudamericana, Argentina 1969.

- Foucault, Michel, La vida de los hombres infames: ensayos sobre desviación y dominación, La piqueta Genealogía del poder 18, México 1992.
- Foucault, Michel, Saber y Verdad, La piqueta Genealogía del poder 10, México 1985.
- Foucault, Michel, Verdad y Poder, La piqueta Genealogía del poder 10, México 1985.
- Foucault, Michel, Arqueología del saber, Siglo XXI, México 1979.
- Foucault, Michel, Metafísica del Poder, La piqueta Genealogía del poder 1, México 1992.