

La gráfica crítica en la época de Weimar

Por Luis Rius Caso *

El joven pintor norteamericano Peter Ellis se instaló en Berlín en el año de 1922, motivado por el deseo de aprender pintura en esa importante ciudad del arte europeo. Aparte de esa razón, existían otras dos sumamente tentadoras: la de aprovechar las influencias de un amigo relacionado con una de las familias más ricas de Alemania —los Waldstein— así como la ventaja de convertirse en millonario en marcos con muy pocos dólares. Lleno de entusiasmo y ávido de conocimientos de toda índole, el personaje de la novela de Arthur R. G. Solmssen, *Una princesa en Berlín*,¹ vive con la plenitud más envidiable para cualquier verdadero viajero cada uno de los

¹ Solmssen, Arthur, R. G. *Una princesa en Berlín*. Barcelona, Tusquets Editores, 1982.

* Luis Rius es egresado de la carrera de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; colabora en la Sección cultural del periódico *Excélsior*, en *Revista de Revistas* y en *Uno más uno*.

instantes de su larga estancia en la capital alemana. Conoce a muchos artistas importantes y a políticos cuya trayectoria se inscribe en el marco de una de las épocas cruciales de nuestro siglo, como Gustav Stresemann y Walther Rathenau. Acude, asimismo, a las históricas fiestas donde la gran burguesía colmaba salones con bellísimas mujeres, orquestas de jazz y toneladas de vino mosela y el mejor champagne, pero frecuenta también los escenarios donde la miseria no puede ser mayor; es amante de dos semiprostitutas que lo adoran y novio convencional de una joven e inocente aristócrata; es testigo, actor y víctima en las frecuentes atrocidades cometidas por los nacionalistas, al tiempo que sus amigos banqueros consolidan el valor de sus dólares por medio de las artimañas propias de las crisis económicas.

También aprende pintura. Entre sus

amistades figura uno de los pintores más famosos de Alemania, quien le recomienda como maestro a Frits Falk, claro exponente del expresionismo crítico del momento. De él nos dice: "Puedo haber sido el primer norteamericano en ver aquellas grotescas caricaturas a lápiz y al carbón: los gordos especuladores fumando cigarros, las horrendas prostitutas desnudas en su regazo, los niños mendigos y hambrientos... Aquella mañana no vi las peores, porque Falk sabía muy bien la clase de casa a la que iba y sólo había llevado unas pocas muestras, relativamente amables. No había traído a los oficiales del ejército con cara de cerdo y cruces gamadas en el casco; todo esto lo vi más tarde. Aquella mañana, me enseñó estudios de retratos, caras de obreros, melancólicos y realistas, taberneros, artistas de circo, y me enseñó unas cuantas chicas sensuales, semidesnudas,



Otto Dix, *Retrato de grupo*, 1923

casi pornográficas, al óleo y a la acuarela".² Como se advertirá, la obra de Falk corresponde cabalmente con la de casi todos los artistas comprendidos en la exposición sobre la gráfica crítica en la época de Weimar que presenta el Museo de Arte Moderno. De igual forma, la vida de Falk es narrada en la magnífica novela de Solmssen para demostrar la enfermedad moral y espiritual que provocó la infelicidad de cada artista en la postguerra.

Era la época en que Bertoldt Brecht encendía con sus discursos y canciones a las multitudes proletarias y burguesas, acompañado siempre por un séquito de admiradoras reclutadas a veces entre lo más granado de la clase social a la que insultaba hasta cansarse. Los artistas que antes de la guerra habían asumido un compromiso crítico individualista contra el mundo civilizado, ahora lo hacían de una manera mucho más vehemente y social. El trauma de la guerra —que al iniciarse había canalizado entusiasmos casi deportivos— no sólo amargó la vida de muchos de ellos sino que además provocó trastornos mentales serios en más de uno —pensamos en Carl Hofer, Meidner y Max Pechstein, entre otros. Nació una temática común en obras pictóricas y sobre todo gráficas: escenas de traumas bélicos, soldados muertos, hombres tullidos y locos, fusilamientos, satirizaciones de la grandeza alemana. En el Museo de Arte Moderno tenemos al respecto los ejemplos de Conrad Felixmüller con sus litografías tituladas *Soldado en el manicomio*, *Camarada muerto* y *Silla de ruedas*; de Kathe Kollwitz con sus célebres grabados de la serie *Guerra*, de Heinrich Ehmsen con sus aguafuertes sobre fusilamientos y de Gerd Arntz con sus grabados y litografías sobre el mismo tema. De Otto Dix y del propio Arntz hay obras que denuncian el empleo de gas, que en la Primera Guerra Mundial consternó a la humanidad casi tanto como la bomba atómica en la Segunda. Este gas venenoso, llamado detéreo, fue utilizado por primera vez como arma ofensiva por los alemanes en Bélgica, en abril de 1915, y luego sus ventajas fueron aprovechadas por casi todos los países contendientes. La satirización de Alemania, asimismo, no fue un estímulo menos importante que el de representar hospitales, manicomios y hombres desvalidos; el *Campeón de Alemania* de Felixmüller, luchador gordo, mofletudo, torpe y ridículo que sale al

escenario aclamado por una multitud idiota, seguramente tuvo un impacto muy especial en un público todavía incrédulo por haber perdido la guerra. En este tema, destacan también en la exposición la caricatura de Karl Hubbuch sobre la *Época del emperador Guillermo*, que es una representación idílica dedicada a satirizar las nostalgias recurrentes de aristócratas y chauvinistas monárquicos, y la *Hoja conmemorativa de Ricardo Wagner* de George Grosz, quien pinta un guerrero germano, una mujer y una niña de la manera más anti-aria posible. Con su dibujo, Grosz hace justicia a unas palabras



Otto Dix, *Desnudo Femenino*, 1923

de Nietzsche sobre la música de Wagner, cuando ambos ya eran enemigos —o mejor, antípodas. Las opiniones del filósofo sobre la música pueden, en la siguiente cita, relacionarse con la ideología política imperial alemana: "Acaso también nuestra recientísima música, aún cuando domine y tenga sed de dominación, tiene ante sí un breve espacio de tiempo, porque nace de una cultura cuyo terreno va rápidamente en declive, de una cultura que dentro de poco será sepultada. Cierta catolicismo del sentimiento y un gusto por ciertas creaciones o determinados nacionalismos, son las premisas de aquella música. Los empréstitos hechos por Wagner de ciertas antiguas leyendas y creaciones, en las que el prejuicio de los doctos había enseñado a ver algo de germánico por excelencia —hoy nos reímos de esto..."³ Pero la miseria de la guerra no fue la única causa de la frustración alemana; también, las consecuencias de la derrota determinaron una de las crisis económicas, sociales y morales más agudas que haya

padecido ese país en toda su historia. El gobierno republicano de Weimar —ciudad elegida para convocar la Asamblea Constituyente en febrero de 1919, por su tradición liberal y su relativa inmunidad al militarismo y comunismo berlineses— padeció muy serias dificultades económicas desde un principio, debido a la carestía derivada del bloque aliado durante y poco después de la guerra, y a las desmesuradas indemnizaciones exigidas a Alemania que tanto criticara Keynes. Poco más adelante, este gobierno, cuya Asamblea Nacional permaneció en Weimar hasta 1920, cuando se trasladó a Berlín, tuvo que afrontar crisis financieras todavía más severas: la de 1922 a 1923, seguida de un periodo levemente beneficiado por préstamos extranjeros, y la de 1930, que destruyó definitivamente el equilibrio político. En diciembre de 1931 hubo un paro en masa de cinco millones de personas y en las elecciones de 1932 el partido nazi consiguió ser el más importante del país; un año después, Hindenburg consumó su fracaso de formar un gobierno de coalición equilibrada y Hitler fue entonces designado Canciller. Casi inmediatamente hizo votar una ley que suspendió la Constitución de Weimar. Así, del socialismo moderado que caracterizó al primer Presidente de la República, Friedrich Ebert, y a los notables políticos Stresemann, Walther Rathenau y Wirth, la ideología del gobierno alemán se orientó más hacia un nacionalismo con tintas monárquicas, respaldada por el segundo Presidente, Hindenburg, hasta desembocar en el nacionalsocialismo cuando el espíritu republicano de Weimar quedó tajantemente desplazado. Pero estamos ahora en las épocas de Weimar, viviendo a través de los testimonios artísticos la catástrofe social que correspondió al gobierno de la primera Asamblea y al de la llamada "era de Stresemann", que duró de 1924 a 1929. Para los artistas e intelectuales críticos debió resultar sumamente peligroso expresar sus ideas en un contexto marcado por el terrorismo de la derecha más recalcitrante. Los cuerpos privados de voluntarios reclutados entre soldados resentidos y anticomunistas —el famoso "Freikorps"— luchaban junto con la Guardia Montada contra cualquier indicio de comunismo, gozando de un efectivo respaldo de la burguesía alemana. Aparte de sobrevivir su propia desgracia existencial, los artistas tenían que cuidarse para no correr la suerte de Carlos

² *Ibidem*, p. 95.

³ Del texto *Nietzsche versus Wagner*.

Liebknecht y Rosa Luxemburgo, o la de varios personajes espartaquistas asesinados; además, los sucesos sangrientos realizados por los seguidores del doctor Kapp, quien encabezó un frustrado golpe para derribar a la República, eran motivo del mayor pánico tanto en Silesia como en Bavaria y Berlín. Pero mientras estas persecuciones no tenían un respaldo oficial, como luego sucedió con Hitler, los artistas producían el mayor acervo de obras de crítica social que conozca la modernidad. Así, mientras Hitler y Göbbels, entre otros, luchaban por fortalecer a su partido, dar un fallido golpe de Estado, respaldar el incumplimiento de los puntos del tratado de Versalles que impedía a Alemania rearmarse sobre todo en la aviación — hecho que en poco tiempo el diputado W. Churchill no cesaría de advertir en el parlamento inglés — artistas como Otto Dix, Max Beckmann, George Grosz, Karl Hubbuch, Max Pechstein, Kathe Kollwitz y Gerd Arntz, entre muchos otros, no cejaban en su empeño por delatar la miseria del pueblo, la explotación atroz de una clase social económicamente privilegiada, en satirizar todo aquello que entrañara sentimientos de nacionalismo falso y retrógrado. En la exposición del Museo de Arte Moderno hay una serigrafía de Gerd Arntz titulada *Norteamérica*, de 1924, donde aparece un hombre de raza negra ahorcado, una serie de mujeres modelando y un dibujo que alude a la producción en serie. Es el único ejemplo disponible para recordar las continuas agresiones visuales que los alemanes hacían a los Aliados y a Estados Unidos concretamente, por su intervención decisiva en el resultado final de la guerra y los beneficios que obtuvo a costa de la derrota alemana. La ayuda que los cuáqueros norteamericanos brindaron a la sociedad alemana de la postguerra, aminoró, sin embargo, este espíritu negativo. En otro sentido, las críticas se dirigían contra la opulenta y degenerada burguesía; Otto Dix, como puede observarse en el Museo, denunció sarcásticamente la corrupción de la Iglesia, así como la obscenidad de ricos banqueros urgidos de prostitutas. George Grosz, por su parte, toca cada uno de los aspectos sociales de Alemania; su obra comprende composiciones simbólicas de toda la estructura social en general, como observamos en una litografía de 1920 titulada *Nadie se preocupa por ellos*, y de cada asunto en particular, como se aprecia en los cuadros titulados *Hombre*



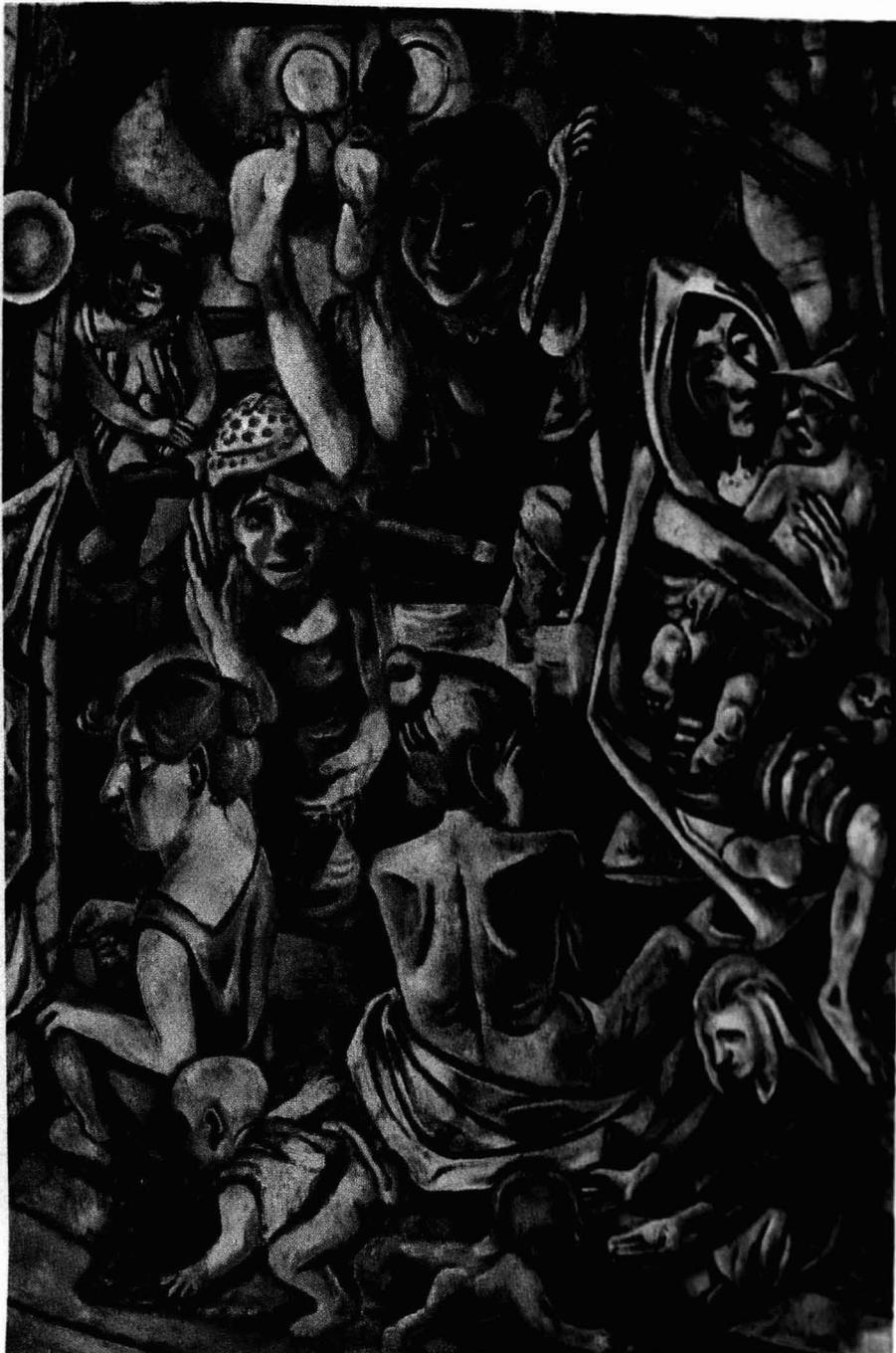
Max Beckmann, *La noche*, 1918

encadenado que se burló de Hindenburg, Crimen sádico, De noche, La muerte en la calle y Hombre de honor. En todos ellos, el contenido temático y la intención de conferir a los personajes una naturaleza ridícula, triste o dramática, son muy claros y demuestran una magnífica factura. Para demostrar la sordidez prostibularia que privaba en todos los rincones de Berlín, las obras de Grosz y de Max Beckmann quizá sean los mejores testimonios. Igualmente efectivas, las sátiras a la aristocracia de Karl Arnold, junto con la amplia producción referida a la explotación obrera de Hans Schmitz y los desastres económicos abordados por el genial Karl Hubbuch, conforman gran parte del acervo gráfico de una época que necesitó de la imagen para fijar su vértigo en la historia.

El expresionismo puesto al día

Ahora bien, si es verdad que el contenido de estas producciones no era en modo alguno ajeno a la comprensión popular, también lo es que el lenguaje visual expresado en ellas era familiar a toda la gente. De ahí su éxito cuando en determinado momento fueron utilizadas con fines proselitistas. La razón es simple: el expresionismo llevaba tiempo gestándose en Europa; desde la última década del siglo anterior, varias composiciones de Toulouse-Lautrec, Van Gogh y Gauguin habían perfilado, por así decirlo, un cierto estilo diferente y opuesto

en muchos aspectos al impresionismo, y por esa época artistas como Ensor y Munch se encargaban de consumarlo con absoluta originalidad. El segundo había presentado en Oslo su primera exposición en 1889, sembrando las semillas del expresionismo escandinavo; Ensor, un poco después de algunos muy tibios antecesores, empezaba a demostrar las facultades que lo llevarían a ser el expresionista flamenco por excelencia, y en Viena algunos pintores que pretendían distinguirse de Schiele y de Klimt se adelantaban al maestro Kokoschka. En Alemania, donde es difícil destacar algún exponente de los demás y establecer periodos porque duró cerca de treinta años — antes y después de la guerra —, existían varios antecedentes: la rica trayectoria de Munch en Berlín (de 1892 a 1895), los trabajos de Kirchner, Max Pechstein y Nolde entre otros, y el grupo de El Puente (Die Brücke), formado básicamente por Heckel y Schmidt-Rottluf. Así, pues, si bien un obrero, una maestra o un aristócrata ignoraban el nombre del autor del término expresionismo y la época en que se había acuñado (aún ahora no se sabe con certeza), aceptaban y comprendían la iconografía que les presentaban esas figuras hábilmente deformadas para reforzar su expresividad. Empero, algo había distinto en su agresividad; ya no eran "gritos" de individualidades ávidas de afirmar su soledad; ya no eran lacónicas y



Max Beckmann. *Baño de Mujeres*, 1919

desesperadas objeciones contra la burocracia, la técnica y el amor convencional... esas simpáticas manifestaciones del alma a las que no era indecoroso unirse. Ahora, esta agresividad era eminentemente social y señalaba enemigos concretos. La última etapa de esta tendencia nacía de necesidades reales muy específicas y encontraba en Otto Dix, Max Beckmann y George Grosz, a sus representantes más conspicuos.

El arte universal de todos los tiempos

Para respaldar el criterio que inscribe definitivamente a la obra gráfica de la época de Weimar dentro del expresionismo alemán, es necesario

exponer sus fundamentos y responder así de antemano a virtuales objeciones como las que ya se han hecho a propósito de esta clasificación.⁴ Conviene saber, así, que no se trata de un movimiento cuya existencia pueda precisarse en fechas ni justificarse como resultado de una complicidad que agrupe miembros con objetivos siempre comunes. A diferencia del cubismo y del impresionismo, por ejemplo, esta tendencia se manifestó en artistas muy aislados entre sí y con giros muy diversos a lo largo de su casi medio

⁴ Se suelen confundir estas obras con las del grupo El jinete azul y con las inspiradas por la Bauhaus, escuela que Gropius fundó también en Weimar en 1918. Algunas de las expuestas en el MAM sí guardan relación con los lineamientos de esta última, como las de Arntz.

siglo de duración en Europa (1885-1933). Por ello, el intento de establecer clasificaciones rígidas comunes a todas las obras comprendidas en ese larguísimo periodo, es una tarea francamente inútil. Con el surrealismo comparte dos características: la de abarcar otras disciplinas aparte de la pintura, tales como la escultura, la arquitectura, el cine y la literatura en todos sus géneros, y la de figurar de algún modo en varias obras del arte universal de todos los tiempos. Quizá le pueda ser aplicada la frase de Luis Cardoza y Aragón que considera al surrealismo como "anterior a su nacimiento y posterior a su muerte". Ejemplos famosos relacionados con el expresionismo son los trabajos escultóricos de Ernst Barlach, las obras teatrales de Strindberg y de Brecht, las construcciones "utópicas" del arquitecto Bruno Taut y las películas *Nosferatu* de Murnay (1922) y *El gabinete del doctor Caligari* (1920).

Muchos críticos e historiadores han subrayado la necesidad de conocer el "espíritu" que alimentó al expresionismo alemán, del que depende esencialmente como movimiento artístico. No son pocos los juicios contemporáneos que reparan en la calidad de tantas obras que abusaron, por ejemplo, de la distorsión espacial, de la perspectiva múltiple, de la "caricaturización" y de otros recursos estéticos muy gastados en aquella época; no dudan, en cambio, en resaltar la eficacia de casi todas las obras expresionistas al trascender la realidad que las fundamenta. Lejos de aceptar el criterio que estimula al "arte por el arte", se abocaron a la tarea de emplear la fuerza de sus recursos técnicos para mostrar crudamente a la realidad social. Al calibrar sobre sus méritos como manifestación de la creatividad humana, entendemos que el expresionismo representa uno de los mayores logros de la comunicación visual en nuestro siglo, tan criticable y tan crítico. No es extraño que los nazis confiscaran más de ochenta obras de Munch y hostilizaran impunemente a cada uno de sus representantes. Tampoco lo es que situaran un campo de concentración enfrente de la casa de Goethe en Weimar y, según nos cuenta Alejo Carpentier,⁵ tuvieran la culta idea de adornar la puerta con una cita suya que dice: "A cada cual su merecido" ♦

⁵ Carpentier, Alejo. *La consagración de la primavera*. Siglo XXI editores de España, tercera edición, 1979, p. 105.