

Europa después de la lluvia: hartazgo, crisis y esperanza en la sociedad europea de entreguerras (1914-1933)

David ALEGRE LORENZ¹
Universitat Autònoma de Barcelona
david.alegre.lorenz@gmail.com

«Y nosotros de nuevo navegamos por el infinito mar de nieve.»

Lev Tolstói: *La tormenta de nieve*²

El embriagador perfume de la modernidad: una aproximación a los años de preguerra

Atribuir poderes predictivos a algunas de la más significativas manifestaciones del ámbito de la cultura siempre ha resultado muy del gusto del gran público y, también, una tentación inevitable para muchos medios de comunicación y no pocos intelectuales, especialmente en momentos de conmemoración. Al fin y al cabo, las teleologías forman parte de la construcción y deconstrucción permanente de las narrativas mito-poéticas en torno a determinadas figuras y su obra, así como del intento por visibilizar ciertos acontecimientos histórico-culturales por unas u otras razones, sean éstas mejores o peores. No han sido pocos los que han estado tentados de actuar en este sentido con el ballet y concierto para orquesta *Le sacre du printemps*, de Igor Stravinsky, sobre todo por todo lo que aconteció en torno a su estreno –y, fundamentalmente, a posteriori– ante el gran público aquel 29 de mayo de 1913.³

El acontecimiento en cuestión no pudo contar con un escenario más adecuado. Con sus elegantes acabados neoclásicos y su disposición racionalista, el flamante y ultramoderno Théâtre des Champs-Élysées, obra del arquitecto belga Gustave Perret, fue inaugurado casi para la ocasión. Algo estaba cambiando irremisiblemente desde el cambio de siglo, por mucho que las transformaciones que estaban aconteciendo se

¹ El autor es becario FPU de la Universitat Autònoma de Barcelona. Participa en el proyecto de I+D del Ministerio de Ciencia e Innovación *Las alternativas a la quiebra liberal en Europa: socialismo, democracia, fascismo y populismo (1914-1991)* (HAR2011-25749), dirigido por Francisco Morente Valero.

² Lev TOLSTÓI: *La tormenta de nieve*, Barcelona, Acanilado, 2010, p. 66.

³ Precisamente, esto es lo que denunciaban los organizadores del congreso *Tanz über Gräben. 100 Jahre »Le sacre du printemps«*, cuyo nombre podría llevarnos a engaño en un primer momento. No obstante, nada más lejos de la realidad. Gabriele Brandstetter y Alexander Schwan defienden que el análisis de la obra debe situarse dentro de parámetros exclusivamente artísticos y culturales, señalando que «los movimientos retorcidos y abruptos, los estremecimientos y los giros salvajes como expresión de la gracia física tienen que ser vistos frente al implícito background político y teleológico de una coreografía que data de 1913 –sólo un año antes del estallido de la Primera Guerra Mundial.»

vinieran incubando desde hacía varias décadas, y esto se presentía de forma muy evidente en el nuevo templo parisino de la música. Perret había hecho algo sin precedentes al levantar su obra sobre una estructura de acero y hormigón armado, revolucionando así los principios arquitectónicos tal y como habían sido concebidos hasta entonces.⁴ No por casualidad, un joven Le Corbusier aún en proceso formación había trabajado para él en 1907, justo antes de seguir su peregrinaje por Viena y Berlín en busca de ese estilo propio por el cual muy pronto se haría mundialmente conocido.

Se han vertido ríos de tinta sobre lo ocurrido aquella noche primaveral en el Théâtre des Champs-Élysées, tanto por parte de sus protagonistas como de los investigadores que se han acercado a todo lo que rodea aquel instante intentando, unos más y otros menos, deshacer la compleja maraña de testimonios y fuentes existentes. Algunos autores como el reputado Philip Blom han contribuido a perpetuar la idea de que prácticamente desde que sonaron sus primeros acordes la obra de Stravinsky, más que opiniones encontradas, provocó una verdadera batalla campal entre la audiencia.⁵ Para muchos, esto ya presupondría el desastre que se abatiría sobre Europa tan sólo un año después, dado que el mundo del arte y la cultura habían expresado «los síntomas de una fractura histórica profunda en la percepción y representación del mundo», hasta el punto de que «la guerra aparece [...] como una suerte de adecuación de la realidad a las representaciones» que se están llevando a cabo.⁶ Lo que ocurrió en realidad fue bien distinto, tal y como nos muestra Modris Eksteins, quien apuntaba que, efectivamente,

El trabajo [...] se aprovechó de las tensiones, pero difícilmente las causó. Las descripciones de las memorias e incluso los testimonios de los críticos están inmersos en el *scandale* más que en la música y en el ballet, en el acontecimiento más que en el arte. [...] Haber estado entre el público aquella noche era haber participado no simplemente en una exhibición más, sino en la misma creación del arte moderno, en el cual la respuesta del público era y es tan importante para el significado de éste arte como las intenciones de aquéllos que lo daban a conocer. El arte ha trascendido la razón, el didactismo y el propósito moral: el arte se ha convertido en acontecimiento y provocación.⁷

⁴ Sobre Perret y las vicisitudes que rodearon la concepción, ejecución e inauguración del teatro véase Modris EKSTEIN: *Rites of Spring: The Great War and the Birth of the Modern Age*, Nueva York, Mariner Books, 2000 [1989], pp. 16-21.

⁵ Véase Philip BLOM: *Años de vértigo. Cultura y cambio en Occidente, 1900-1914*, Barcelona, Anagrama, 2010 [2008], pp. 419-423.

⁶ Enzo TRAVERSO: *A sangre y fuego. De la guerra civil europea (1914-1945)*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2009 [2007], pp. 137-138.

⁷ EKSTEIN: *Rites of Spring...*, cit., p. 15.

Lejos de anunciar la proximidad de una guerra inevitable, algo que no parecía estar entre las prioridades y preocupaciones de Stravinsky, *La sacre du printemps* formó parte de la osadía y ambición de un ambiente cultural marcado por la necesidad de reencontrar las fuentes de la vida en un instante de desbordamiento a la par que de constricción espiritual o, dicho de otro modo, de un intento por volver a un instante más puro. De hecho, la búsqueda del estado mental y la simplicidad primitivas fue algo común en el arte de una época, el cual se enfrentaba a toda una miríada de fenómenos abrumadores que afloraban por doquier; de algún modo, en su deseo de hacer aprehensible el mundo y alcanzar un refugio acabó por romper la coherencia y los contornos de la realidad. Todas las formas de lenguaje se deconstruyeron, simplificándose en la forma y complejizándose en los contenidos, lo cual dio lugar a una aguda crisis en su función natural de intermediario para el conocimiento de la realidad y la transmisión de experiencia. Esta circunstancia quedó bien reflejada por Hugo von Hofmannsthal en octubre de 1902, cuando publicó su famoso texto *Ein Brief*:

Mi caso es, en resumen, éste: he perdido completamente la capacidad de pensar o hablar sobre cualquier cosa de forma coherente. [...]
[...] las palabras abstractas que de forma natural debe usar la lengua para emitir cualquier juicio se me deshacían en la boca como hongos podridos. [...].
[...]. También todos los juicios que en la conversación familiar y doméstica suelen ser pronunciados a la ligera y con la seguridad de un sonámbulo se me hicieron tan inquietantes que tuve que dejar de intervenir en tales conversaciones.⁸

A pesar de que esta carta ficticia, que da expresión a esa crisis existencial, fue publicada en un diario berlinés, no es casual que las preocupaciones que contiene surgieran de un joven escritor austriaco crecido en la efervescente Viena de finales del siglo XIX, donde contó desde muy pronto con una voz pública de gran influencia. Dicha situación vendría causada en primer término por el agotamiento del propio Hofmannsthal ante la constante exposición y el elevado nivel de exigencia que sufriría como parte de sus labores literarias a la cabeza de la vanguardia. No obstante, el problema iría mucho más, pues de algún modo vendría a reflejar el evidente desgarró que mediaría entre las ansiedades y necesidades de su propio mundo interior, las visiones y el clima reinantes en su entorno socio-familiar más próximo y el rechinar de un mundo que cambiaba a marchas forzadas, algo que se ponía particularmente de manifiesto en el Imperio austro-

⁸ Hugo von HOFMANNSTHAL: *Der Brief des Lord Chandos*, 1902. Consultado online: < <http://www.giugenna.com/wp-content/uploads/2010/12/einbrief.pdf> >, pp. 7-8. Última visita el 29 de abril de 2014.

húngaro y la cultura liberal vienesa.⁹ La crisis del lenguaje diagnosticada por el poeta austriaco a principios de siglo bien podría servirnos como marco interpretativo para la comprensión de toda una época, sobre todo porque en última instancia sus consecuencias fueron tan dramáticas que se dejan sentir vivamente hasta nuestros días. Jacques Rivière puso esta cuestión sobre la mesa en su análisis de la obra de Stravinsky:

Es la primavera vista desde el interior, la primavera en su tensión, sus convulsiones, su fracturas. Uno pensaría que está viendo un drama a través de un microscopio; es la historia de la cariocinesis, la profunda necesidad de la semilla por la cual se separa y se reproduce; [...]. Somos sumergidos en profundos reinos; presenciamos confusos movimientos, un monótono ir y venir, un torbellino azaroso a través del cual se alza paulatinamente a la vida la materia. Nunca antes hubo una ilustración más bella de las teorías mecanicistas. Hay algo profundamente ciego en este baile. [...]¹⁰

Las nuevas expresiones culturales estaban poniendo en cuestión las concepciones dominantes en torno al hombre y la realidad, sobre todo al evidenciar la existencia de un mundo inabarcable a la par que ineludible que residiría en el seno mismo del individuo o, si se quiere, bajo el subsuelo de la propia civilización.¹¹ De hecho, millones de hombres y mujeres habían sido empujados a los márgenes de la realidad por el avance endemoniado del progreso, cuya luz deslumbraba a los espectadores de aquel tiempo hermoso y dramático; costumbres, lenguas y memorias ancestrales que hablaban del milenarismo arte de vivir y sobrevivir habían sido sepultadas con aparente indiferencia, como si de meros residuos industriales se tratara. Ya en plena guerra, el famoso escritor portugués Teixeira de Pascoaes, guiado por la voluntad modernista de impulsar la regeneración y elevamiento general del pueblo portugués reflexionaba en torno a la ley suprema del sacrificio, que él entendía como principio ordenador de la vida en comunidad: «Observando ahora el proceso por el cual los seres se perpetúan y progresan, vemos que los imperfectos representan *transiciones* [*transições*] para los más

⁹ Sigue siendo imprescindible el trabajo de Carl E. SCHORSKE: “La política y la psiquis: Schnitzler y Hofmannsthal”, en *Ibid.*: *La Viena de fin de siglo. Política y cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011 [1961], pp. 29-47, esp. pp. 40-47.

¹⁰ Jacques Rivière: “Le Sacre du printemps”, *La Nouvelle Revue Française*, noviembre de 1913.

¹¹ Pocos supieron reflejar tan bien como D’Annunzio esa tensión latente bajo la superficie de la realidad, o esa fuerza desbordante que bullía dentro del individuo y de las multitudes, muchas veces observadas y, sobre todo, sentidas como algo amenazador, que se distorsionaba y parecía capaz de inundarlo todo en cualquier momento. La plasticidad de sus descripciones muestra un afán claro por abordar lo psicósomático como eje rector inconsciente de las acciones del hombre, que viviría sometido a la llamada primitiva del subconsciente. Véase Gabriele D’ANNUNZIO: *Cuentos del río Pescara*, Madrid, Alianza, 1985 [1902].

perfectos. El perfecto se alimenta del imperfecto. El superior vive del inferior.»¹² Sin embargo, dos años antes, justo antes del inicio del conflicto Unamuno se revelaba amargamente contra esa subordinación y desnaturalización del ser humano debidas a la modernidad:

Sí, sí, lo veo; una enorme actividad social, una poderosa civilización, mucha ciencia, mucho arte, mucha industria, mucha moral, y luego, cuando hayamos llenado el mundo de maravillas industriales, de grandes fábricas, de caminos, de museos, de bibliotecas, caeremos agotados al pie de todo eso, y quedará, ¿para quién? ¿Se hizo el hombre para la ciencia, o se hizo la ciencia para el hombre?¹³

Las nuevas expresiones culturales se originaron en las grietas que atravesaban la estructura racional de las sociedades europeas, una estructura que o bien se había construido demasiado rápido o bien había envejecido a una velocidad vertiginosa, incapaz de adaptarse y responder a los propios cambios que ella misma había provocado en la vida de las personas desde su paulatina implantación en la primera mitad del siglo XIX. Durante los años que precedieron a la guerra, el imparable avance de la modernidad hizo presentes toda una serie de problemas que marcarían el futuro devenir de los europeos: el repliegue paulatino de millones de hombres y mujeres sobre sí mismos, llevando al inevitable encumbramiento de la subjetividad y el individualismo; el aumento de los suicidios¹⁴ y las violencias de todo signo e intensidad; la aparición de brechas generacionales insalvables entre experiencias individuales o colectivas que se alejaban entre sí a una velocidad pasmosa; la agudización de las luchas de clases y los diversos conflictos por la emancipación, acompañados ambos por la aparición de nuevas lealtades que competirían con las preexistentes; la exacerbación de la opresión estatal, aparejada sobre todo a la expansión de los aparatos burocrático-administrativos¹⁵; la

¹² Teixeira de Pascoas: *Arte de Ser Português*, Oporto, Renascença Portuguesa, 1915, p. 39.

¹³ Miguel UNAMUNO: *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Alianza, 2013 [1913], p. 39.

¹⁴ No es para nada casual la aparición en aquellos años de una de las obras más conocidas del sociólogo francés Émile Durkheim, *Le suicide* (1887), donde a través de un estudio ponderado de las tasas de suicidios habidas en Francia desde los años 60 del siglo XIX pudo constatar el aumento de éstas a causa del impacto económico, social y cultural de la crisis finisecular.

¹⁵ De forma contemporánea, Max Weber coincidiría con su homólogo francés en cuestiones decisivas sobre el diagnóstico de su tiempo. Concretamente son decisivos sus análisis en torno a la creciente burocratización de la vida social, por medio de la cual los estados y las élites económicas alcanzaron un poder y una capacidad de control sin precedentes, atrapando al individuo en lo que el alemán llamó *carcasa de acero* [*stahlhartes Gehäuse*, a menudo se la ha denominado caja de hierro, que no es del todo correcto] y produciendo en consecuencia un completo *desencantamiento de la realidad* [*Entzauberung der Welt*]. Se trata de dos ideas extremadamente plásticas, con una profunda significación romántica y religiosa. Por un lado, reflejarían la incapacidad de los seres humanos para identificarse con el mundo moderno, con el trauma y la anomia que ello les generaría, y, por otro lado, su imposibilidad para encontrar acomodo en él. Véase Max WEBER: *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*,

aparición de conflictos étnicos y nacionales a todos los niveles; la depauperación y el desclasamiento permanente de centenares de miles de personas empujadas a la más absoluta miseria y marginación; así como un largo etcétera. Sin embargo, como el texto de Rivière nos muestra, no es menos cierto que en contra de lo que a menudo se presupone, las vanguardias y sus precedentes vinieron alentados también por ese mismo clima de progreso y esperanza en el futuro, por la necesidad de adivinar y alcanzar dicho futuro y por un público que esperaba ansiosamente que lo invitaran a imaginar los caminos por los que habría de discurrir el mundo en años venideros. En definitiva, para muchos no se trataba de provocar una ruptura con el *statu quo* vigente *per se*, sino sencillamente de algo tan natural como sería la responsabilidad autoasumida de responder al reto de la modernidad con los instrumentos que ésta ponía a su alcance. El propio Stefan Zweig, protagonista de excepción de las inquietudes culturales de la primera mitad del siglo XX, lo señalaba, por mucho que lo hiciera desde la particular perspectiva de un hombre roto por la quiebra y pérdida de todo aquello en lo que había creído:

Tal vez resulte difícil describir a la generación de hoy, que se ha criado en medio de catástrofes, ruinas y crisis [...] el optimismo y la confianza en el mundo que nos animaba a los jóvenes desde el cambio de siglo. [...] En todo se notaba cómo la riqueza crecía y se propagaba; incluso los escritores lo notábamos en las tiradas que, en un solo periodo de diez años, se multiplicaban por tres, por cinco y por diez. [...], desde que se había reducido la jornada laboral, el proletario había ido subiendo desde abajo para participar, por lo menos, en las pequeñas alegrías y comodidades de la vida. [...] ¿quién podía parar ese avance, frenar ese ímpetu que no cesaba de sacar nuevas fuerzas de su propio empuje? Nunca fue Europa más fuerte, rica y hermosa; nunca creyó sinceramente en un futuro todavía mejor; nadie, excepto cuatro viejos arrugados, se lamentaba como antes diciendo que «los tiempos pasados eran mejores».¹⁶

Evidentemente, se trata de una visión un tanto autocomplaciente escrita a muchos años de distancia y a la cual se podrían contraponer muchas otras como la del propio Hofmannsthal, pero no hay duda de que en aquel momento era uno de los modos mayoritarios de entender el mundo. Todo ello estaría relacionado con la preocupación del mundo de la cultura por defender, invocar y restablecer la sacralidad del lenguaje artístico con el fin de alcanzar y transmitir todas las verdades esenciales a través de éste.

Potsdam, Institut für Pädagogik der Universität Potsdam, 1999, pp. 115, 156-158 y 202-203. Disponible online: <http://opus.kobv.de/ubp/volltexte/2005/559/html/PE.pdf>. Consultado el 29 de abril de 2014.

¹⁶ Stefan ZWEIG: *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*, Barcelona, Acantilado, 2007 [1942], pp. 248-249.

El objetivo final era recuperar un nuevo escenario compartido forzando las formas de expresión hasta el extremo y, al mismo tiempo, probar la capacidad del hombre para llegar un paso más allá en su intento por alcanzar la trascendencia y resignificar la realidad en clave espiritual o, utilizando los términos de Max Weber, devolver al mundo su mística. Esto fue expresado a la perfección por William B. Yeats ya en pleno conflicto. El irlandés señalaba que lo que debía caracterizar el trabajo del artista era el dejarse invadir por una pasión incontrolable, por el desgarró, sin tener que recurrir para ello a la imitación de la realidad, sino a la expresión del modo en que la siente. Al fin y al cabo, nos está hablando de ese hombre moderno capaz de reinventarse a sí mismo en el tiempo y el espacio, de construirse a sí mismo una fe y un modo de ser e imbuirse de todo ello:

“Pienso que toda felicidad depende de la energía que se ponga en asumir la máscara de una vida diferente, en renacer como algo diferente de uno mismo, como algo creado en el instante y que se renueva perpetuamente, representando un juego que es como el de un chaval, [...]”¹⁷

Al mismo tiempo que los representantes de la cultura tanteaban las fronteras expresivas del arte llevándolas a sus máximos grados de contorsión, no sin pavor trataban artistas e intelectuales de asomarse a ese inmenso abismo que habían descubierto en su mismo seno, en las entrañas del ser humano. No deja de ser interesante constatar cómo diferentes núcleos culturales del continente expresaron en sus obras inquietudes asombrosamente similares a partir de bagajes experienciales diversos, por mucho que los contactos existieran y fueran más intensos que nunca gracias a los viajes formativos y al vigor de las traducciones. Alguien como el escritor Leonid Andréyev, que pasó la mayor parte de su vida en Rusia, expresaba con una fuerza arrolladora ese sentido trágico de la vida que habitaba dentro del ser humano, sobre todo cuando aborda en una de sus historias las contradicciones de un revolucionario perseguido por la policía y atormentado por la imposibilidad de mantener la pureza. En un mundo plagado de tentaciones

La sabiduría que había sacado de los libros se evaporaba, y desde el fondo de su alma se alzaba algo de otro mundo, salvaje y oscuro como la voz de la tierra. Esto recordaba el espacio infinito, los bosques vírgenes, los campos vastos como el océano. Se oía en ello el grito de angustia de las campanas, el ruido de las cadenas de hierro, la plegaria desesperada, la risa diabólica de seres misteriosos.

¹⁷ William Butler YEATS: “Per amica silentia lunae” (1917), en *Mitologías*, Madrid, Ediciones Felmar, 1977 [1917], p. 398.

[...]. Su voluntad se afirmaba en su alma devastada y se sentía tan capaz de demolerlo todo como de crearlo todo.¹⁸

Fue el precipitado de la Gran Guerra el que arrasó definitivamente las compuertas que contenían esos problemas políticos, sociales, filosóficos y culturales de primer orden que ya se habían barruntado con fuerza entre los círculos intelectuales y las sociedades europeas del cambio de siglo, un largo y confuso momento de transición como lo habría sido el de la centuria anterior y como lo sería hoy en día el nuestro. De pronto todo quedó anegado de sangre y vísceras, de miedo y dolor, de dudas y lágrimas. En este sentido, resulta fundamental remontar nuestros pasos al momento previo al conflicto para tratar de entender el escenario en que éste se hizo viable bajo las condiciones en que tuvo lugar. Esto se pone de manifiesto en las palabras del propio Schmitt para el caso de Alemania, extensible en buena medida al resto de Europa, como trataré de mostrar:

La generación alemana que precede a la nuestra estaba dominada por una sensación de ocaso cultural que se puso de manifiesto ya antes de la Guerra Mundial, y que en modo alguno tuvo que esperar el hundimiento de 1918 ni la *Decadencia de Occidente* de Spengler. En Ernst Troeltsch, Max Weber y Walther Rathenau se encuentran numerosas manifestaciones de ese sentimiento. [...] Tras haberse abstraído primero de la religión y de la teología, luego de la metafísica y del Estado, ahora parecía que el hombre se había abstraído de todo lo cultural en general y que se había alcanzado la neutralización de la muerte cultural.¹⁹

Aproximarnos a una época y tratar de entenderla nos exige un esfuerzo empático de proporciones colosales, para lo cual un primer camino pasa por analizar los diagnósticos y ansiedades del momento. En este sentido, es necesario remontar los torrentes de palabras, empaparnos de las imágenes del momento, analizar las sensaciones y las emociones de los contemporáneos, recuperar esa inmensa y tupida red que el tiempo tejió entre ellos y que, también, en muchas ocasiones el propio tiempo ha deshilado. Esto es algo que se pone de manifiesto muy particularmente en el caso del periodo revolucionario que se abre en 1914-1917 y que concluye de algún modo a finales de los años 40, al menos en lo que respecta a Europa. Tal y como señalaba recientemente

¹⁸ Leonid ANDRÉYEV: Las tinieblas, Barcelona, Acantilado, 2009, p. 78.

¹⁹ Carl SCHMITT: *Der Begriff des Politischen* (1932), pp. 78-79, cit. en Karl LÖWITH: *Heidegger, pensador de un tiempo indigente. Sobre la posición de la filosofía en el siglo XX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 45 (n. 4).

Margaret MacMillan «necesitamos a los artistas para que nos ayuden a contestar» algunas preguntas fundamentales del periodo.²⁰

La Gran Guerra: intensificador de la modernidad y *acontecimiento modernista*²¹

En los primeros diez días de la guerra casi 150.000 alemanes se alistaron voluntariamente en unidades del ejército nacional, sumando al final del conflicto una nómina de en torno al medio millón de voluntarios. En Francia las cifras fueron algo menores, arrojando un total de casi 200.000 voluntarios a lo largo de toda la guerra. Mucho más sorprendentes aún son los cerca de dos millones y medio de hombres que se alistaron voluntarios al ejército británico entre agosto de 1914 y diciembre de 1915.²² Hoy en día se sabe que el desempleo y la coerción jugaron un papel clave en muchos de estos alistamientos, sobre todo debido a la presión familiar y de las comunidades locales, que necesitaban dar muestra de su celo y lealtad patrióticas poniendo a algunos de los “mejores” al frente del esfuerzo bélico.²³ En cualquier caso, parece imposible no reconocer que entre ciertos sectores de la población, especialmente entre jóvenes estudiantes, militantes nacionalistas y, también, hombres de letras, sí existió esa oleada de entusiasmo de la que tantas veces se ha hablado, al menos en los primeros compases de la guerra. Para muchos de ellos ésta tenía un innegable componente experimental, una oportunidad para hacer de la vida una obra de arte total a través de una experiencia liminal que los transformaría para siempre tanto a ellos como al conjunto de la sociedad. Así ocurría en el caso de Marinetti y los futuristas italianos, que la glorificaron como *sola igiene del mondo*.²⁴ Y es que, incluso en el caso de aquellos que marcharon al

²⁰ Margaret MACMILLAN: “Did Artists foresee First World War?”, *The Guardian*, 27 de marzo de 2014. <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/mar/27/did-art-foresee-first-world-war>>. Consultado el 28 de abril de 2014.

²¹ La Gran Guerra como acontecimiento modernista es una idea de Roger Griffin, cuyo marco interpretativo para la comprensión del cambio de siglo y el impacto de la primera conflagración mundial a través del prisma del modernismo cultural y político resulta fundamental. Véase Roger GRIFFIN: *Modernismo y fascismo. La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*, Madrid, Akal, 2010 [2007], pp. 69-226.

²² Alex WATSON: *Recruitment: Conscripts and Volunteers during World War One*, disponible online: <<http://www.bl.uk/world-war-one/articles/recruitment-conscripts-and-volunteers>>. Consultado el 30 de abril de 2014.

²³ Esto es particularmente cierto en el caso británico, donde hasta enero de 1916 no se aprobó la primera ley de alistamiento forzoso, la Military Service Bill, que instituía el reclutamiento de todos los hombres entre 18 y 41 años, con lo cual el esfuerzo de guerra descansó exclusivamente sobre los voluntarios. Véase Adrian GREGORY: *The Last Great War: British Society and the First World War*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

²⁴ Filippo Tommaso MARINETTI: “Manifiesto del futurismo”, *Giornale dell'Emilia*, 5 de febrero de 1909. Viendo en ella la forma de expresión más sublime a la que podía aspirar el hombre, Marinetti hizo de la guerra un modo de entender la vida. El poeta italiano llevaría esta convicción hasta las últimas consecuencias, alistándose voluntario para la Gran Guerra, la guerra de Etiopía y, por último, la guerra

frente con entusiasmo, la guerra siempre representó una experiencia traumática, un auténtico parteaguas existencial después del cual nada volvería a ser igual. Esto es algo que quedó magistralmente reflejado por La Rochelle a través de su atormentado alter ego, Gilles Gambier, cuyas taras físicas debidas a las heridas de guerra no serían sino la manifestación superficial de un terrible desgarró moral:

Aquel cuerpo era desconcertante; estaba medio partido como una figura de anatomía. Por un lado era un cuerpo de hombre desarrollado y casi atlético, con un cuello ampliamente enraizado, unos hombros rectos y macizos, un pecho amplio, una cadera estrecha, una rodilla bien encajada; por otro, era un esqueleto aniquilado, atormentado, retorcido, desecado, enclenque. Ese era el lado de la guerra, de la matanza, del suplicio, de la muerte. En el brazo, disimulada, aquella herida que había hundido su uña de hierro en las carnes hasta el nervio, que allí había sorprendido y suspendido la corriente de la vida y que, con un fuerte golpe, había sacudido todo el diseño arquitectónico de los músculos..., eso era lo que Gilles había podido sacar de ella, aquella huella, aquel signo de lo inexorable, de lo incurable, del nunca jamás.²⁵

De hecho, llegados a este punto cabe decir que en contra de lo que la historiografía pensó durante mucho tiempo, en los últimos años se ha demostrado por medio de fantásticos estudios que las sociedades europeas de 1914 no fueron a la guerra imbuidas de entusiasmo, como si ésta fuera una liberación frente a la angustiosa monotonía y decadencia de la vida moderna.²⁶ Hay que reconocer que llegados a este punto muchos análisis de historia cultural, así como la perpetuación de ciertos lugares comunes, traicionan nuestro intento por aprehender lo ocurrido en aquel momento crucial al primar unos testimonios y visiones en detrimento de otros. Así ocurre cuando los análisis se centran en las reacciones y el papel de las diferentes intelectualidades europeas ante el hecho de la guerra, tomando la parte por el todo y obviando la experiencia a ras de suelo de millones de personas, con centenares de miles de familias y un sinfín de comunidades locales rotas por la movilización total.²⁷ No obstante, por mucho que fuera el temor a las consecuencias del conflicto, millones de soldados

germano-soviética, cuando contaba 66 años. De hecho, murió al año siguiente de su retorno debido a las terribles secuelas de la gran retirada del cuerpo expedicionario italiano en pleno invierno ruso.

²⁵ Pierre Drieu LA ROCHELLE: *Gilles*, Madrid, Alianza, 1989 [1939], p. 392.

²⁶ Por ejemplo, para el caso británico véase Adrian GREGORY: *op. cit.*; por lo que respecta al caso alemán véase Jeffrey VERHEY: *The Spirit of 1914: Militarism, Myth, and Mobilization in Germany*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

²⁷ Basta con darse una vuelta por los pueblos de la ruralia francesa para constatar el tributo en sangre exigido por la patria y la guerra. Para visiones centradas exclusivamente en el papel de los intelectuales véase Martha HANNA: *The Mobilization of the Intellect. French Scholars and Writers During the Great War*, Cambridge, Harvard University Press, 1996; Kurt FLASCH: *Die geistige Mobilmachung. Die deutsche Intellektuellen und der Erste Weltkrieg*, Berlín, Alexander Fest Verlag, 2000; Mario ISNENGHI: *Il mito della Grande Guerra da Marinetti a Malaparte*, Bari-Roma, Laterza, 1970.

marcharon al frente en la convicción de estar haciendo una guerra legítima en defensa propia, como han demostrado John Horne o Pierre Purseigle, entre otros. Justamente por ello, «la defensa de la nación fue articulada comúnmente en términos comunitarios y enmarcada en el lenguaje de las solidaridades locales, de clase y religiosas. La guerra fue construida como una batalla personal por la seguridad del propio hogar y la familia».²⁸ No por nada, la particular naturaleza de aquel conflicto, sin precedentes en Europa, llevó a las sociedades europeas al límite de sus fuerzas y posibilidades, comprometiendo al máximo sus costuras y poniendo de manifiesto sus debilidades, aunque no menos su nivel de resistencia. Los estados pusieron a prueba a las comunidades locales, sobre todo por las exigencias humanas y materiales constantes y la delegación o descentralización de obligaciones, tareas y esfuerzos que escapaban a su alcance directo.

Evidentemente, los artistas y los intelectuales tuvieron un papel fundamental en la codificación del discurso de guerra, impulsando la movilización de sus respectivas retaguardias y, en última instancia, la conformación y cohesión de gigantescos frentes nacionales capaces de soportar todo tipo de privaciones y sacrificios.²⁹ De hecho, tres meses después del inicio del conflicto 93 figuras prominentes del mundo de la cultura y la ciencia alemanas comprometieron sus nombres en defensa de las políticas de su país, proclamando ante el mundo con gran pompa que sus voces eran «heraldos de la verdad» [*Verkünderin der Wahrheit*]. En este sentido, no dudaron en encumbrar a su país como portador de los valores de la civilización, convencidos como estaban de la posibilidad de una guerra civilizada, cuando era evidente que algo nuevo, fuera de todo orden, estaba ocurriendo en los frentes de batalla. A tal fin, pusieron firmes a los más ilustres de entre los muertos para hablar en su nombre, utilizando sus cuerpos como un vulgar parapeto y señalando que para ellos «el legado de un Goethe, un Beethoven, un Kant es tan sagrado como su hogar y su tierra».³⁰ Efectivamente, centenares de intelectuales y

²⁸ John HORNE: “Public Opinion and Politics”, en Ibid. (ed): *A Companion to the First World War*, Oxford, Blackwell, 2010 y Pierre PURSEIGLE: “The First World War and the transformations of the state”, *International Affairs*, 90:2 (2014), p. 253.

²⁹ Véase las visiones ofrecidas en Alan KRAMER: *Dynamic of Destruction: Culture and Mass Killing in the First World War*, Nueva York, Oxford University Press, 2007, pp. 159-210.

³⁰ “Aufruf an die Kulturwelt”, en Klaus BÖHME (ed.): *Aufrufe und Reden deutscher Professoren in Ersten Weltkrieg*, Universal-Bibliothek, Stuttgart, 1975, pp. 47-49. Disponible online: <<http://www.nernst.de/kulturwelt.htm>>. Consultado el 1 de mayo de 2014. Más conocido como *Manifiesto de los 93*, se trata de un documento escrito por 93 prominentes figuras del mundo de la cultura en Alemania que se posicionaron de forma incondicional a favor de su país en respuesta a las denuncias que señalaban que el ejército y las autoridades alemanas habían violado varios tratados internacionales y cometido crímenes de guerra durante la invasión de Bélgica.

artistas de toda Europa no vacilaron ni un momento en mojar sus pinceles y sus plumas, pintando y escribiendo sobre la canonizada carne gangrenada de los muertos en la guerra para elevar a sus respectivos países, cada uno al suyo, como defensores de los principios sagrados de una civilización que se desmoronaba a golpe de bayoneta. La invocación de la libertad, la independencia, el progreso o la cultura a través de un lenguaje que atravesaba la poesía con arrebatos de violencia beligerante se convirtió en una letanía en todas las retaguardias. Como señala Adan Kovacsics, «El mutismo» de aquéllos que no compartían aquel sacrificio de la palabra en nombre de la guerra por la civilización

no se debía tan sólo al espanto y a la indignación, ni a las trabas, [...], sino sobre todo al hecho de que se había producido una avalancha de un determinado lenguaje, que exigía una respuesta concreta. Expresarse en contra sin más no era tal vez la fórmula adecuada. Habría significado añadir una voz más al discurso. La percepción a la que se debía el silencio era que hasta *el eje de la lengua se había movido*. [...]. El silencio: el lugar donde se guarda y se protege el verbo ante el arrasamiento, el cajón donde se esconde el tesoro ante las tropas.³¹

Aquella contribución cultural al esfuerzo bélico comprometió de forma sobrecogedora la capacidad del lenguaje para aprehender el sentido último y esencial de la vida y transmitir la verdad, sobre la cual se superponía de forma artificial y pomposa como las capas de una cebolla, deformándola y, en última instancia, primando la forma sobre el contenido hasta hacer el centro de la existencia inaccesible. Ese veneno se extendió rápidamente entre todas las capas de la sociedad, casi de forma inconsciente: supuraba en las secreciones de los pancistas de la retaguardia, venía con las cartas y los soldados de permiso procedentes del frente, habitaba en los cuerpos inánimes de los cadáveres que yacían durante meses en tierra de nadie, y todo ello acabó por sumir a millones de hombres y mujeres en la más absoluta desconfianza y relativismo. Éstos, privados de cualquier punto de referencia, veían como todo aquello que predicaba el lenguaje se deshacía ante sus ojos. Todo ello no hizo sino agudizar dramáticamente esa desconcertante crisis sentida pocos años antes por Hofmannsthal como un extraño sabor de palabras que, como hongos podridos, se deshacían en su boca. Éstas dejaron de ser sonidos coherentes y articulados para convertirse en un murmullo atemorizado y caótico, por mucho que estuviera atravesado por momentos de indudable belleza, pero en definitiva un *in crescendo* violento, trágico y desgarrado que culminaría de forma

³¹ Adan KOVACSICS: *Guerra y lenguaje*, Barcelona, Acantilado, 2007, p. 70. La cursiva es mía.

abrupta, como *La valse* de Ravel (1920). Muchos convirtieron esta pieza en el epitafio de toda una época, por más que el compositor negara una y otra vez que dicha motivación o sentimiento se encontrara entre las cosas que le sirvieron de inspiración para escribirla. En cualquier caso, coincido plenamente con Kovacsics en que una de las consecuencias más devastadoras de la Gran Guerra fue la implosión del lenguaje en todas sus formas, que fueron vilmente saqueadas y despojadas de su sacralidad en un intento del hombre por hacer de éste «algo que se pudiera dominar» de forma masiva en beneficio propio, y no ya con el afán desinteresado de aprehender la idea.³² Acorde con los tiempos, podríamos decir que el lenguaje fue violado y corrompido, convertido en una simple mercadería, arrancado del paraíso y lanzado sobre el fango de las trincheras, hipotecando desde entonces para las futuras generaciones cualquier posible conocimiento de la realidad. A pesar de que intentaba acallar sus dudas, alguien con la agudeza de Ernst Jünger, voluntario en la guerra desde 1914, supo ver con meridiana claridad desde su posición en las trincheras que entre los enemigos enfrentados

[...] fluye un río de sangre, de sangre quizás inútilmente derramada, para precipitar a millones de madres en la aflicción y el dolor.

Ya llevo tiempo en la guerra, he visto caer a no pocos que bien merecían vivir. ¿Para qué esta matanza, este continuo matar y matar? Temo que se está destruyendo demasiado y que quedarán pocos para reconstruir. Antes de la guerra yo pensaba como muchos: abajo con ello, destruid el viejo edificio, el nuevo será de todos modos mejor. Pero ahora me parece que la civilización y todo lo grande va siendo sofocado poco a poco por la guerra. La guerra ha despertado en mí el anhelo de los efectos bienhechores de la paz.

¡Pero basta de filosofía de puesto de guardia! [...] Un día en nuestra antigua posición, se oirá el grito: ¡Alarma! Y a combatir, eso vendrá bien otra vez.³³

Y es que la puesta en marcha de la maquinaria industrial de la guerra total no sólo exigió enormes tributos en sangre, sino que comprometió las almas hasta extremos nunca antes vistos. Tanto es así que si en los prolegómenos del conflicto habían sido puestas en cuestión las viejas formas de escribir, pintar, labrar y esculpir, filmar y componer, tras el estallido de los cañones y el enquistamiento de la guerra de trincheras quedaron completamente obsoletas, algo que se pondría particularmente de manifiesto en el largo e incierto interregno que se abrió tras su conclusión. El bramido de las armas había intensificado los efectos de la modernidad, de tal forma que el lenguaje hubo de ser retorcido una vez más para encontrar formas de expresión adecuadas a los retos que

³² Ibid., pp. 67-149.

³³ Ernst JÜNGER: “1-XII-15”, en Ibid.: *Diario de guerra (1914-1918)*, Barcelona, Tusquets, 2013, p. 66.

millones de personas enfrentaban en todo el continente, donde la realidad parecía empeñada en escapar a la comprensión del ser humano. De hecho, la violencia y la guerra no llegaron a su fin con el armisticio de noviembre de 1918, hasta el punto que podría decirse que tanto éste como las posteriores negociaciones para la firma de la paz con los extintos imperios europeos abrieron, ahora más que nunca, un marco propiciatorio para ajustar cuentas y construir diferentes proyectos nacionales y revolucionarios que la mayor parte de las veces competían entre sí, dando lugar a una extraordinaria dispersión e irregularidad de las violencias. Por lo tanto, la guerra no acabó en 1918, algo que han defendido John Horne y Robert Gerwarth, sobre todo teniendo en cuenta el largo alcance de sus dinámicas y secuelas, por eso el arco cronológico más adecuado para su estudio y comprensión debe ser necesariamente amplio.³⁴ La civilización entendida como contención y autocontrol individual y colectivo, como marco de seguridad compartido, había sido completamente puesta en cuestión, tal y como reflejaba Miroslav Krleža:

«Pasan las gentes, y en sus intestinos tenebrosos llevan cabezas de gallina hervidas, ojos tristes de pájaro, piernas de vaca, ancas de caballo, y anoche esos animales aún movían la cola alegremente, y las gallinas cacareaban en los gallineros en la víspera de su muerte, [...], y ahora todo eso había ido a parar a los intestinos humanos, y todo este movimiento y toda esta gula se pueden resumir en una sola palabra: vida en las ciudades de Europa occidental en el ocaso de una vieja civilización.

Las manos. ¿Alguien se ha fijado en el aspecto que tienen esos miles y miles de manos humanas que pululan por las calles de la ciudad? Esas manos humanas degüellan, derraman la sangre de los animales, crean máquinas, pinchan con agujas, sostienen planchas incandescentes, lámparas, banderas, hojas de afeitar, instrumentos, las personas las llevan por las calles sin saber qué hacer con ellas. [...]»³⁵

Aquellas visiones angustiadas del escritor croata formaban parte de la civilización, es decir, eran un reflejo vivo de ésta, por mucho que a su parecer se encontrara en su ocaso. Su particular estilo narrativo mezcló de forma magistral los ámbitos interno –la

³⁴ Véase Robert GERWARTH y John HORNE: *War in Peace: Paramilitary Violence in Europe after the Great War*, Oxford, Oxford University Press, 2012. El marco adecuado Enzo TRAVERSO: *A sangre y fuego*, cit.

³⁵ Miroslav KRLEŽA: *El retorno de Filip Latinovicz*, Barcelona, Minúscula, 2007 [1932], pp. 42-43. Controvertida figura política donde las hay, Krleža (1893-1981) comenzó su andadura en el mundo de las letras durante sus días en el frente oriental, donde combatió como soldado raso integrado en el ejército austro-húngaro. Poco antes de la guerra habría desertado para solicitar su ingreso en el ejército serbio, pero las autoridades militares serbias recelaron de él como posible espía, por lo que fue devuelto. En el periodo de entreguerras combinó su vocación literaria con la militancia en el Partido Comunista Yugoslavo, del cual sería expulsado en 1939 por sus diferencias con la dirección en ciertas cuestiones básicas.

dimensión impulsiva y mental del sujeto individual– y externo –el marco social compartido– de la realidad dándonos un amplio e inquietante fresco de ésta.³⁶ Sin entrar en pugna con las tesis freudianas, pues se inspira en éstas, su visión no nos ofrece tanto un retrato de la pugna dialéctica entre la civilización y la anti-civilización como de la absoluta y total permeabilidad –incluso, a veces, entendimiento– entre ambas esferas, las cuales darían forma a la civilización por medio de su permanente interacción. Precisamente, las teorías de Freud, que causaban furor durante aquellos años y que situaban ciertos actos y crímenes en el limbo de lo impulsivo, acabarían por demostrarse erradas en el momento en que la Gran Guerra habría sido impulsada y sostenida durante cuatro largos años desde parámetros mayoritariamente racionales y en nombre de esa misma civilización, convertido el conflicto y sus derivaciones en un vasto estado de excepción donde confluyeron un sinfín de realidades individuales.³⁷ De hecho, la filosofía nihilista del por entonces joven y desconocido filósofo rumano Emil Cioran era en buena medida una encarnación tan demoledora como intuitiva de la devastación que había dejado la guerra tras de sí a lo largo y ancho de Europa, tanto en su centro como en sus márgenes, integrando todos estos espacios definitivamente en una forma de sentir muy similar y, por supuesto, en un mismo ratio temporal.³⁸

[...]. La inmanencia de la muerte revela el triunfo definitivo de la nada sobre la vida, probando así que la muerte existe únicamente para actualizar progresivamente el camino hacia la nada.

[...]

[...]. Ante la muerte, dejando aparte toda fe religiosa, no subsiste nada de lo que el mundo cree haber creado para la eternidad. Las formas y las categoría abstractas aparecen ante ella como insignificantes, mientras que su pretensión de universalidad se vuelve ilusoria frente al proceso de aniquilación irremediable.³⁹

Sin lugar a dudas, las palabras de Cioran reflejan la impotencia y frustración del hombre moderno debido a su incapacidad para abrazar la modernidad desde un punto de vista trascendente o espiritual, el dolor provocado por el triunfo de la racionalidad sobre la vida, que ha perdido su sacralidad y su sentido del todo al ser cruelmente destripada y

³⁶ Una visión muy plástica e intensa sobre los terrores de la época la encontramos en la película de Robert WIENE: *Orlacs Hände* [*Las manos de Orlac*], Alemania-Austria, Berolina Film GmbH/Pan Films, 1924, especialmente del miedo a la pérdida del autocontrol y a las supuestas pulsiones homicidas que podrían habitar dentro del hombre.

³⁷ Véase Sigmund FREUD: *El malestar de la cultura*, Madrid, Alianza, 2006 [1929], 146-168.

³⁸ De forma muy significativa, Pedro Fazenda decía en su diagnóstico de la crisis vivida por Portugal al término de la Gran Guerra que «¡Basta poner la mirada en Europa para sentir en toda la evidencia nuestra crisis política!». Pedro FAZENDA: *A crise politica (em Portugal)*, Lisboa, Lumen, 1921, p. 92.

³⁹ Emil CIORAN: *En las cimas de la desesperación*, Barcelona, Tusquets, 2009 [1933], pp. 50-51.

sus miembros amputados. Tanto el filósofo rumano como Miroslav Krleža nos hablan de la soledad de ese hombre moderno replegado sobre sí mismo, abrumado por el vértigo que le produce contemplar el abismo que vive en su seno y que media entre él y el conjunto de realidad, aterrorizado por su desnudez y vulnerabilidad y, en definitiva, desesperado por encontrar un refugio en el que protegerse de la lluvia de acero y palabras desbordadas que pretenden decir todo y no dicen nada:

A pesar de que siento que mi propia tragedia es la más grave de la historia –más grave aún que la caída de los imperios o cualquier derrumbamiento en el fondo de una mina–, poseo el sentimiento implícito de mi nimiedad y de mi insignificancia. Estoy persuadido de no ser nada en el universo y sin embargo siento que mi existencia es la única real. [...]. Si alguien realmente se ha sacrificado para que yo sea hoy más feliz, soy en realidad aún más desgraciado que él, pues no deseo construir mi existencia sobre un cementerio.⁴⁰

Plenamente consciente de esa crisis del lenguaje, que él mismo habría vivido como entusiasta defensor de la causa alemana en los primeros compases del conflicto, y la cada vez mayor importancia del sujeto individual como medida de todas las cosas, Alfred Döblin fue uno de los escritores más osados del periodo de entreguerras. Más de treinta años después de su publicación, el crítico literario Walter Muschg señaló que la principal virtud de su obra magna, *Berlin Alexanderplatz*, había sido asumir el reto de la modernidad al no tratar de someter la vida, cada vez más compleja, a las constricciones y caprichos del artista por medio de artificiosas codificaciones, antes bien manteniéndose fiel a ella a través de la experiencia y la observación, dejando que fluyera como un torrente sobre el papel.⁴¹ El repliegue radical de Döblin sobre la individualidad de su protagonista, un antiguo delincuente de medio pelo llamado Franz Biberkopf que trata de llevar una vida honrada tras salir de la prisión por asesinato, es un pretexto para defender el único modo de volver a la verdad:

Hay que acostumbrarse a escuchar a los otros, porque lo que dicen los otros me importa también. Así me doy cuenta de quién soy yo y de lo que puedo proponerme. [...].

[...]

[...] un hombre no puede existir sin muchos otros hombres. Lo que es verdadero y lo que es falso, lo sabré ahora mejor. [...]

[...]

Si hay una guerra y me llevan a ella, y no sé por qué y la guerra ha empezado sin mí, tendré yo la culpa y me estará bien empleado. Hay que

⁴⁰ Ibid., pp. 63-64.

⁴¹ Walter MUSCHG: “Epílogo del editor alemán”, en Alfred DÖBLIN: *Berlin Alexanderplatz*, Madrid, Cátedra, 2011 [1929], pp. 51-70.

estar despierto, hay que estar alerta, no está uno solo. En el aire puede granizar y llover, contra eso no se puede hacer nada, pero contra muchas otras cosas sí se puede hacer. Ya no gritaré como antes: el Destino, el Destino. No hay que venerarlo como si fuera el Destino, hay que mirarlo a la cara, agarrarlo y destrozarlo.⁴²

Más allá de cualquier determinismo marcado por la supuesta naturaleza impulsiva del hombre o de la fatalidad de una sucesión de acontecimientos que escaparían a su alcance, recursos exculpatorios muy comunes durante la época, Döblin defendió la responsabilidad del sujeto individual sobre sus propios actos y, en última instancia, su capacidad para elegir. Lo que el escritor alemán proponía era un acto de fe sin precedentes que permitiera atravesar el inmenso campo de ruinas que la guerra había dejado a su paso para propiciar el reencuentro del ser humano con lo auténtico, con lo esencial, lo cual pasaba por vivir la experiencia de la modernidad en toda su extensión, por probar y por tomar parte de la nueva vida, por buscar y forjar una autonomía y un espíritu crítico en su seno. No obstante, Döblin no fue ni mucho menos el único que convirtió al ser humano en el punto de partida para la superación de la crisis. De hecho, si *La sacre du printemps* marcó el nacimiento del arte y la cultura como espectáculo de masas, algo parecido ocurrió durante la inmediata posguerra en el ámbito de la política, donde la reacción del público pasó a ser tan importante para su significado y puesta en marcha como las intenciones de aquéllos que predicaban ésta o aquella nueva verdad.⁴³ Por supuesto, esto llevó a una masiva y fragmentaria reivindicación de los principios sagrados en el ordenamiento de la vida en comunidad desde todas y cada una de las tribunas, tabloides, periódicos, radios y pasquines de la época, con todo tipo de grupúsculos, colectivos y partidos políticos como protagonistas. A menudo, se dieron violentas disputas dialécticas en el seno de las sociedades europeas, llegando muchas veces a las manos, las porras y las pistolas, con la diferencia fundamental respecto a tiempos pretéritos de que los estados, vapuleados por la guerra, perdieron una buena parte del monopolio que ostentaban sobre estas ideas básicas para el mantenimiento de su legitimidad. Así, la crisis de la modernidad tuvo su dimensión fundamental en estas complejas pugnas por dar contenido a esas verdades últimas, donde todas las formas de lenguaje fueron puestas una vez más al límite de sus posibilidades, en buena parte

⁴² Alfred DÖBLIN: *op. cit.*, pp. 511-512.

⁴³ Esto fue explicado de forma muy sugerente por George L. MOSSE: "The Poet and the Exercise of Political Power: Gabriele D'Annunzio", en *Ib.: Masses and Man: Nationalist and Fascist Perceptions of Reality*, Detroit, Wayne State University Press, 1987, pp. 87-103.

debido al impacto desmesurado de lo que Benjamin llamó la era de la reproductibilidad técnica.⁴⁴

Sin que pretenda de ningún modo llevar a cabo una burda equiparación entre los muchos planteamientos ideológicos y proyectos políticos de la época, lo cierto es que procedentes de los ámbitos más diversos y alentando la movilización de las sociedades europeas, los cantos de sirena se escuchaban por todos los rincones del continente. En su intento por restituir un nuevo marco común de convivencia en base a un conjunto de verdades compartidas, la consagración de la verdad exigió una entrega total, nuevas unidades, tributos y sacrificios, y en la imposibilidad de alcanzarlo se agudizó la compartimentación de la sociedad y, también, la ruptura generacional, dando como resultado un agravamiento de esa crisis del lenguaje. De hecho, pocos reflejaron estos problemas esenciales de la contemporaneidad de un modo tan preclaro como lo hizo el propio Walther Benjamin, quien tiene algunas reflexiones profundas sobre la modernidad entendida como pérdida. Para el pensador alemán, la imposición progresiva de la novela como transmisor hegemónico de experiencias y conocimientos, un resultado de la paulatina alfabetización de las masas, sería un fenómeno eminentemente moderno que, por sí solo, pondría de manifiesto el carácter de las sociedades burguesas, caracterizado por la atomización de los seres humanos y su repliegue sobre sí mismos. En cualquier caso, pronto la propia novela se vio amenazada por otras formas de comunicación más modernas, como la propia radio y el auge imparable de la prensa escrita. De hecho, lo que más nos importa de todo esto es hasta qué punto entrañaría el final inevitable y progresivo de los vehículos tradicionales en la transmisión de la experiencia [*Erfahrung*], del arte de vivir y lo hermoso de estar vivo, a través de la tradición oral, por mucho que de una u otra forma han continuado conviviendo hasta nuestros días con los más modernos transmisores. Al respecto, Benjamin señalaba que la prensa entendida como información

[...] es imprescindible que [...] suene plausible. Por ello es irreconciliable con la narración. [...].

Cada mañana nos instruye sobre las novedades del orbe. A pesar de ello somos pobres en historias memorables. Esto se debe a que ya no nos alcanza conocimiento alguno que no esté cargado de explicaciones. [...]: casi nada de lo que acontece beneficia a la narración, y casi todo a la

⁴⁴ Un buen ejemplo de lo primero lo encontramos en Alejandro ANDREASSI CIERI: “El significado del socialismo en los textos de la revolución conservadora alemana”, en Ferran GALLEGO y Francisco MORENTE (eds.): *Rebeldes y reaccionarios. Intelectuales, fascismo y derecha radical en Europa*, Mataró, El Viejo Topo, 2011, pp. 15-52. Para el segundo aspecto véase Walter BENJAMIN: *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica y otros escritos*, Buenos Aires, Godot, 2012.

información. Es que la mitad del arte de narrar radica precisamente en referir una historia libre de explicaciones. [... el receptor de la narración] Es libre de arreglárselas con el tema según su propio entendimiento, y con ello la narración alcanza una amplitud de vibración de que carece la información.⁴⁵

Al fin y al cabo, se trata de una cuestión fundamental para entender la pérdida progresiva de vínculos sociales esenciales para la vida en comunidad, lo cual tendría como resultado directo un impacto devastador sobre esa narrativa oral basada en el contacto intergeneracional, el calor humano, la inmediatez visual y la interacción directa entre individuos que acompañaría a la palabra, portadora de lo sagrado, es decir, de aquello que une al hombre a su tierra y su gente: la tradición.⁴⁶ Por eso, tal y como ha señalado Peter Osborne,

Las relaciones entre generaciones ya no son aquí por más tiempo las garantes de la continuidad histórica, sino de la crisis, la ruptura y la incompreensión. La juventud ya no es por más tiempo aprendizaje, o incluso esperanza, sino de un vacío infinito de posibilidades, desorientación y potencial desesperación.⁴⁷

En este sentido, son particularmente significativas y muy interesantes las tesis de Arndt Weinricht y Michael Wildt, según las cuales fue la *Kriegsjugendgeneration* o generación de la guerra –los jóvenes nacidos entre 1900 y 1910– la que abrazó con mayor entusiasmo los principios ideológicos del fascismo, conformando en Alemania un sector esencial de la élite del Tercer Reich.⁴⁸ De hecho, la Gran Guerra fue fundamental en la conformación de su particular visión realidad, como no podía ser de otro modo para una generación que creció y tomó conciencia de su lugar en el mundo bajo su alargada sombra. Precisamente, algo que destaca con insistencia Weinrich es que la codificación de la experiencia del conflicto por parte del nacionalsocialismo no fue el resultado del trasvase directo del sentir y el recuerdo de los excombatientes, ni mucho menos la plasmación de sus reivindicaciones mayoritarias,⁴⁹ sino el producto de

⁴⁵ Walther BENJAMIN: “El narrador”, en Ibid.: *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Buenos Aires, Taurus, 2001, p 117.

⁴⁶ Walther BENJAMIN: *op. cit.*, pp. 111-134.

⁴⁷ Peter OSBORNE: *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde*, Londres, Verso, 1995, p. 135.

⁴⁸ Véase Michael WILDT: *An Uncompromising Generation: The Nazi Leadership of the Reich Security Main Office*, Madison, University of Wisconsin Press, 2010 [2003]. Se trata de una tesis que está presente de forma sorprendente y muy sugestiva en la película de Ingmar BERGMAN: *Das Schlangenei* [El huevo de la serpiente], RFA-Suecia, Bavaria Films/De Laurentiis/Rialto Films/ ZDF, 1977.

⁴⁹ De hecho, la conmemoración y recuerdo de la guerra fue extremadamente rica y se llevó a cabo dentro de las más variadas siglas políticas y con los fines más diversos. Véase Benjamin ZIEMANN: *Contested Commemorations: Republican War Veterans and Weimar Political Culture*, Nueva York, Cambridge University Press, 2013.

una apropiación y capitalización memorística en toda regla.⁵⁰ Al fin y al cabo, el propio Benjamin destacó con particular agudeza cómo el arco cronológico del 14-18 marcó una gigantesca cesura que puso sobre la mesa de forma traumática cuestiones que venían incubándose largo tiempo atrás:

Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos. Todo aquello que diez años más tarde se vertió en una marea de libros de guerra, nada tenía que ver con experiencias que se transmiten de boca en boca. Y eso no era sorprendente, pues jamás las experiencias resultantes de la refutación de mentiras fundamentales, significaron un castigo tan severo como el infundido a la estratégica por la guerra de trincheras, a la económica por la inflación, a la corporal por la batalla material, a la ética por los detentadores del poder. Una generación que todavía había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró súbitamente a la intemperie, en un paisaje en que nada había quedado incambiado a excepción de las nubes. Entre ellas, rodeado por un campo de fuerza de corrientes devastadoras y explosiones, se encontraba el minúsculo y quebradizo cuerpo humano.⁵¹

De una u otra forma, como culturas políticas esencialmente modernistas,⁵² los fascismos europeos fueron extraordinariamente sensibles a problemas como los señalados por Benjamin, y negar esto es negar en buena parte una de las claves de su éxito. De ahí que elaboraran sus propios diagnósticos e incidieran constantemente en la necesidad de codificar la realidad en clave mito-poética o, si se quiere, de resignificarla espiritualmente devolviéndole la épica, y de ahí también que no escatimaran ni lo más mínimo en los medios empleados para este fin.⁵³ Por mucho que defendieran la suya propia, para millones de europeos situados dentro de un amplísimo espacio de circulación ideológica cierta idea de la civilización acabó por convertirse en el principal obstáculo para la consecución de la felicidad y la verdad sobre las cuales debía reconstruirse la vida en comunidad, sobre todo dada la grave amenaza de colapso que pesaba sobre ésta. No por nada, en ciertos diagnósticos y relatos ésta pasó a ser vista

⁵⁰ Arndt WEINRICH: *Der Weltkrieg als Erzieher. Jugend zwischen Weimarer Republik und Nationalsozialismus*, Essen, Klartext Verlag, 2013.

⁵¹ Walther BENJAMIN, *op. cit.*, p. 112.

⁵² Es decir, surgida como diagnóstico-respuesta a la modernidad y estrictamente a causa de ésta.

⁵³ Entre muchos otros, dos ejemplos actuales para el caso español en Ferran GALLEGÓ: *El evangelio fascista. La formación de la cultura política del franquismo (1930-1950)*, Barcelona, Crítica, 2014, pp. 483-532 y Javier RODRIGO: *Cruzada, Paz, Memoria. La guerra civil en sus relatos*, Granada, Comares, 2013, pp. 31-69. De sumo interés y centrado en el estudio de la Ustaša véase Rory YEOMANS: *Visions of Annihilation: The Ustasha Regime and the Cultural Politics of Fascism, 1941-1945*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2013.

como un montón de escombros que impediría al hombre expresarse con libertad. Partiendo de este presupuesto, el fascismo intentó llevar a cabo una transformación radical de la *Weltanschauung* individual y colectiva a través del lenguaje, buscando penetrar y condicionar las percepciones, los usos y las costumbres, algo bien intuitivo por Malte Rolf.⁵⁴ Sin embargo, lejos de lo que él suponía, más allá de ser un fin en sí mismo la reivindicación de la *hybris* o la desmesura [*Rausch*] por parte del fascismo –en su caso del nacionalsocialismo– era el medio para la implantación de una nueva moral, es decir, nuevos límites y pautas de comportamiento para la vida en comunidad y la realización del individuo. El problema real del fascismo es que siempre requería de constantes actos de fe y escenarios extraordinarios donde poder socializarse como proyecto político y poder reactivar y desplegar esa *hybris*, lo cual lo llevó necesariamente a su definitiva autodestrucción a través de la guerra o a la consunción por su incapacidad para transmitir el valor de la experiencia que encarnaría.

En un ejercicio de historia contrafáctica podría decirse que de no haber mediado la conflagración total del 14-18 el fascismo difícilmente habría podido dejar de ser un fenómeno político marginal y minoritario, a pesar de que sus secuelas hubieran de madurar durante el curso de una larga década para generar el espacio donde éste crecería como un movimiento de masas.⁵⁵ Así pues, resulta esencial que sigamos entendiendo el fascismo como resultado inmediato de la Gran Guerra, es decir, de la intensificación dramática de los efectos de la modernidad a causa del conflicto, por mucho que la experiencia de la guerra no fuera volcada de la forma limpia y perfecta en los fenómenos políticos de la posguerra. Con esto no pretendo hacer una lectura teleológica según la cual la guerra del 14-18 o, en última instancia, el fascismo estarían inscritos en una suerte de código genético de la modernidad o, dicho desde parámetros freudianos, en la naturaleza del hombre, sino tan sólo demostrar que se daban las condiciones para que, en caso de se produjera una conflagración, tuviera unas proporciones nunca antes vistas y una trascendencia fuera del alcance de la imaginación.

⁵⁴ Tuvimos la fortuna de contar con su presencia en el Seminario Permanente del Grup d'Estudis Democràcia i República del Departament d'Història Moderna i Contemporània de la UAB, donde nos brindó sugerentes reflexiones sobre la codificación de las emociones bajo el nacionalsocialismo y el stalinismo.

⁵⁵ Algo similar podría decirse del comunismo, que además de un proyecto surgido de las condiciones impuestas por la guerra sería también una respuesta necesaria al reformismo de la socialdemocracia y, por tanto, a su negativa a encabezar la revolución.

Epílogo: una reflexión en torno a Stravinsky y su tiempo

En 1930 Stravinsky mantuvo un encuentro con Benito Mussolini. Muchas cosas habían cambiado desde el estreno de *Le sacre du printemps* allá por mayo de 1913: la Gran Guerra había sembrado de muertos los campos y paisajes de una buena parte del continente durante cuatro largos años; poco después había triunfado en Rusia una revolución obrera que, no sólo había lanzado al país de golpe en la modernidad con un proyecto político sin precedentes, sino que además lo había potenciado como un centro productor de cultura a nivel mundial; ya por entonces comenzaban a dejarse sentir los terribles efectos de la Gran Depresión debido al colapso de la economía estadounidense tras el crack bursátil de 1929. Al igual que en el caso de muchos de sus compatriotas con la posibilidad de hacerlo, las circunstancias habían hecho que Stravinsky, confeso enemigo de las nuevas autoridades revolucionarias soviéticas, estableciera su residencia definitiva en el exilio, concretamente en el París que había sido testigo de la escandalosa puesta de largo de su famoso ballet. Tras su encuentro con el Duce confesó públicamente que

No creo que alguien venere a Mussolini más que yo. Para mí es el único hombre que cuenta hoy en día en todo el mundo. He viajado mucho: conozco a muchos individuos alabados, y mi mente de artista no rehúye las cuestiones sociales y políticas. Bien, después de haber asistido a muchos acontecimientos y haber visto a muchos hombres más o menos representativos, siento la necesidad apremiante de rendir homenaje a vuestro Duce. Él es el salvador de Italia y –dejadnos creerlo– de Europa.⁵⁶

Yendo aún un paso más lejos, Stravinsky reconoció que durante su encuentro con el Duce «le dije que yo mismo me sentía como un fascista. *Hoy los fascistas están en todas partes de Europa*. A pesar de ser un hombre extremadamente ocupado Mussolini me hizo el gran honor de conversar conmigo durante tres cuartos de hora. Hablamos de música, arte y política.»⁵⁷ Y es que cada vez somos más conscientes de hasta qué punto el fascismo jamás renunció al arte y la cultura, expresiones e instrumentos clave en la consecución de un lenguaje propio capaz de generar el espacio de síntesis donde crecería como movimiento de masas y a partir del cual, en último término, construiría su proyecto para un nuevo orden. Nada de esto habría sido posible

⁵⁶ Richard TARUSKIN: *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*, Berkeley & Los Ángeles, University of California Press, 2009, p. 208

⁵⁷ Dorothy Lamb CRAWFORD: *A Windfall of Musicians: Hitler's Émigrés and Exiles in Southern California*, New Haven, Yale University Press, 2009, p. 15. La cursiva es mía.

sin el hartazgo, la crisis y la extrema necesidad de regeneración socio-cultural generados por la Gran Guerra y sus consecuencias. Al fin y al cabo, la cultura es el resultado de una respuesta adaptativa en el encuentro del ser humano con su entorno, así pues una expresión natural, por mucho que pueda ser instrumentalizada por terceros con los más diversos fines. Cuando las respuestas culturales o, dicho de otro modo, el lenguaje falla a la hora de aprehender la realidad se produce una crisis, y a ojos de muchos contemporáneos el fascismo –también el comunismo o el anarquismo– parecía ofrecer el escenario y la inspiración adecuados para dar con esas respuestas.⁵⁸ De ahí que muchos artistas e intelectuales, ya fuera de forma coyuntural o permanente, sucumbieran a la fascinación ejercida por éste, especialmente por las múltiples posibilidades que parecía brindarles, por un lado, en lo referido a recursos materiales y económicos y, por otro lado, en lo que respecta a la visibilidad social y la trascendencia espiritual de su trabajo.

Así las cosas, tras la llegada de Hitler al poder Stravinsky se mostró profundamente contrariado: «Estoy sorprendido de no haber recibido propuestas de Alemania para la próxima temporada, porque mi actitud negativa hacia el comunismo y los judíos es un asunto de conocimiento público.»⁵⁹ Por mucho que nunca llegara a instalarse en Italia o que no tomara parte en ninguna acción política en apoyo del fascismo, resulta difícil no pensar en lo significativas que resultan sus declaraciones, que hablan por sí solas, por mucho que algunos hayan querido ver en ellas una mera maniobra publicitaria.⁶⁰ De hecho, como ha ocurrido en otros muchos amagos de colaboracionismo o casos ilustres “sospechosos” de simpatías por el fascismo, se han vertido ríos de tinta en torno al caso de Stravinsky, primando más los intentos de exculpación que el deseo de entender en su contexto la seducción que el fenómeno en sí ejerció sobre el artista; al fin y al cabo, resulta evidente el apoyo que implicarían palabras como éstas para un régimen que buscaban desesperadamente una imagen de respetabilidad.⁶¹ Con su particular trayectoria personal, el compositor ruso era uno más

⁵⁸ Me ha servido de inspiración en la elaboración de algunas de estas reflexiones el texto de Alejandro ANDREASSI CIERI: “De pulsiones y autodeterminaciones: algunas reflexiones sobre Sigmund Freud y *El malestar en la cultura*”, elaborado para la mesa redonda *Sigmund Freud i “El malestar en la civilització”*: *Un seriós avís sobre les possibilitats de la felicitat humana*, Universitat Autònoma de Barcelona, 6 de mayo de 2013. Agradezco al autor que lo compartiera conmigo.

⁵⁹ Richard TARUSKIN: *op. cit.*, p. 209.

⁶⁰ Tamara LEVITZ: *Modernist Mysteries: Perséphone*, Nueva York, Oxford University Press, 2012, p. 334, n. 144.

⁶¹ Un buen ejemplo del afán por relativizar la admiración de Stravinsky por el fascismo en Richard TARUSKIN: *Defining Russia Musically*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 452-453.

entre los muchos que buscaron dar un paso más allá para limpiar el escenario de todos sus decorados, costara lo que costara, todo ello con el único fin de encontrarse con el hombre y la realidad despojada de todo lo que pudiera dificultar la contemplación de ambos en su esencia original, primitiva. En plena década de los 30 el fascismo podía parecer una solución no sólo razonable, sino perfecta, capaz de adaptarse a los nuevos tiempos por medio de la superación de sus graves deficiencias, consiguiendo así devolver su lugar en el mundo a millones de hombres y mujeres, favoreciendo así el encumbramiento de la comunidad y la solidaridad nacional; la plenitud del individuo y la instauración de la justicia; la sutura de las brechas generacionales y el restablecimiento de la transmisión de experiencias individuales y colectivas; el final de las luchas de clases y los diversos conflictos por la emancipación, acompañado todo ello por el restablecimiento de la lealtad primordial hacia la nación y su líder natural; la subordinación del estado a la comunidad; la resolución de todos los conflictos étnicos y nacionales; el final de la pobreza y el desempleo; en definitiva, el restablecimiento de un marco común de convivencia bajo un mismo cielo compartido. Poco antes del inicio de la guerra Stravinsky vio cumplido su deseo de actuar en Alemania, de hecho en 1938 había grabado con la Filarmónica de Berlín su ballet *Jeu de cartes*, cuando hacía mucho tiempo que la orquesta había quedado *judenrein*, lo cual no supuso ningún impedimento para él.