

# Georges Grosz y los malos humos de Moloc

Daniel LESMES GONZÁLEZ

Universidad Complutense de Madrid.  
Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)  
dlesmes@telefonica.net

Recibido: 19-octubre-2005

Aprobado: 04-noviembre-2005

## RESUMEN

Elias Canetti nos describió a George Grosz como uno más de los personajes que el mismo pintor parecía criticar. Este artículo trata de profundizar a través de las obras y los textos con que, entre 1919 y 1921, Grosz terminó por arrancar al Expresionismo todo su componente místico, invirtió el nihilismo dadaísta, y, de los motivos de la Metafísica hizo un medio de denuncia política. Sin embargo, bajo la agresiva politización de su arte, Grosz cuestionó los movimientos de masas cualquiera que fuera su tendencia. Nos proponemos así introducirnos en las contradicciones de este verismo que más que acudir a la *Llamada al orden* gustó de sajar el desorden.

**Palabras Clave:** George Grosz, Berlín, periodo de Entreguerras, Dadá, Nueva objetividad, masa, autó-mata.

## George Grosz and the bad smoke of Moloc

### ABSTRACT

Elias Canetti described George Grosz as one more of the characters that Grosz appeared to criticize. This article takes a deeper look at the works and texts through which, between 1919 and 1921, Grosz stripped Expressionism of its mysticism, inverted the Dadaist nihilism, and, made the motifs of Metaphysics a means of political denouncement. Nevertheless, under the aggressive politicalization of his art, Grosz questioned the movements of the masses whatever its tendency was. Here we scrutinize the contradictions of this verism that more than answering to the *Call to Order* took pleasure in slicing into disorder.

**Key words:** George Grosz, Berlín, Inter-war period, Dada, New Objectivity, mass, automaton.

De todos los *símbolos de masa* explicados por Canetti quizás sea el fuego el que más nos inquieta<sup>1</sup>. Capaz de suscitar la unión de una muchedumbre en pánico, el fuego se caracteriza también por reunir en torno suyo al grupo humano. Su efecto es tan mágico como funesto. Shelley parece haberlo entendido así cuando nos habla de lo «populoso y humeante» de una ciudad que no es otro lugar que el mismo infierno<sup>2</sup>, pero el caso de Berlín parece ser especialmente significativo a este respecto. No es casual que se conociera a esta ciudad bajo el sobrenombre de *Moloc*, esa divinidad a la que el pueblo hebreo ofrecía en sacrificio a sus hijos según describe la Biblia<sup>3</sup>. Una imagen, aquélla de los inocentes abrasándose en la boca de *Moloc*, que llegó a la modernidad tal y como Flaubert lo mostró en su novela *Salammbô*<sup>4</sup>: salvaje y desquiciada. Y si hubo un momento en que a esta tumultuosa deidad se le vieron las tragaderas, ése comenzó en pleno enero de 1919, cuando los espartaquistas se echaron a la calle: «¡Diablos! ¡En la Friedrichstrasse!» —exclamaba esa misma noche uno de los personajes de Bertold Brecht<sup>5</sup>.

Incluso en días más tranquilos, en el trasiego de calles como la Friedrichstrasse, debía resultar algo complicado quedarse con las caras de quienes se nos cruzan. Como si nadie tuviera rostro, porque la cantidad de rostros que en la metrópoli se ven rápidamente dejan al «rostro» sin rasgos identificables. A juzgar por el dibujo titulado *Friedrichstrasse* (1), un artista como George Grosz sabía de sobra que en medio de aquella algarabía era difícil quedarse con la cara de alguien. Como en un parpadeo futurista iban asomando los gestos, destellos de muecas difíciles de atrapar. Sin embargo, viendo sus dibujos, me ha dado tiempo a quedarme con un par de caras, especialmente ésa del tipo enteco que vende cerillas apoyado en la esquina y que luego he vuelto a ver de pasada en *El rostro de la clase dominante*<sup>6</sup> (2).

Hablemos de este mordisco que *Moloc* le arrebató al Berlín de Entreguerras, y hagámoslo a través de George Grosz y sus personajes; individuos como éste de los fósforos. Curioso elemento, precisamente Canetti decía que en esas cajas de cerillas queda representada también la masa como fuego: «un bosque de troncos iguales, provisto cada uno de una cabeza inflamable»<sup>7</sup>. En cualquier caso, se ve

<sup>1</sup> CANETTI, E., *Masa y poder*, Madrid: Alianza, 2003, pp. 86-92.

<sup>2</sup> SHELLEY, P. B., *Peter Bell the Third*, «Part the Third, Hell», 1819: «Hell is a city much like London/ a populous and a smoky city», cit. en BENJAMIN, W. *El libro de los pasajes*, Madrid: Akal, 2005, p.452.

<sup>3</sup> Levítico, 18, 21

<sup>4</sup> FLAUBERT, G., *Salammbô*, Madrid: Cátedra, 2002, pp. 281-283.

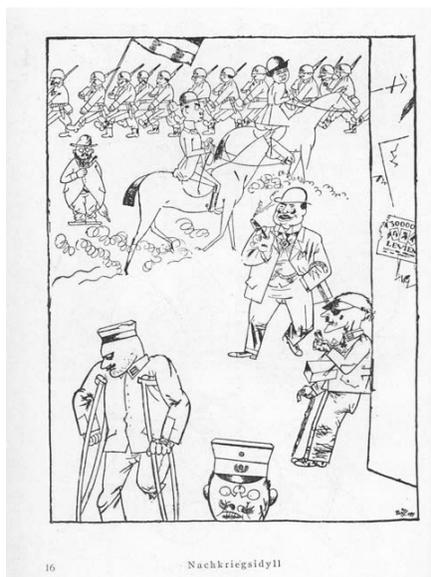
<sup>5</sup> BRECHT, B., *Tambores en la noche*, Tercer Acto (Cabalgata de las Valquirias), 1919-1923, trad. cast. en *Teatro Completo 1*, Madrid: Alianza, 2000

<sup>6</sup> GROSZ, G., *Das Gesicht der herrschenden Klasse*, (*El rostro de la clase dominante*) Berlín, Der Malik-Verlag, 1921, trad. cast. en GROSZ, G., *El rostro de la clase dominante & ¡Ajustaremos cuentas!*, Barcelona: Gustavo Gili, 1977. A lo largo de presente artículo trataremos de citar las publicaciones en las que aparecieron por primera vez los escritos de George Grosz pertenecientes a los años que tratamos (1919-1921); consideramos que la rápida evolución que experimenta el pintor en este momento lo hacen imprescindible.

<sup>7</sup> CANETTI, E., *Masa ...*, op. cit., p.89.



**Fig. 1.-** *Friedrichstrasse*



**Fig. 2.-** *El rostro de la clase dominante*

que Grosz trató de ponerles rasgos propios a los rostros que bregaban en la confusión diaria, un alboroto que él quiso sajar con ese estilo «afilado como un cuchillo»<sup>8</sup> para, según decía, «mostrar a los oprimidos las verdaderas caras de sus señores»<sup>9</sup>. Con tal propósito consignó el pintor en sus cuadernos las convulsiones del Berlín de postguerra. Que muchos de estos rostros fueran trasladados después a obras de mayor formato no hace sino señalar una incisión constante sobre el tema, por algo un escritor como Tulchosky le agradeció a Grosz la enseñanza de saber mirar las caras<sup>10</sup>. Sin embargo, esta voluntad fisonomista no parece concordar con algunas de las pinturas que a la sazón comenzaba a realizar. Pensemos por ejemplo en esa obra *Sin título* (3), que, como la declaración de intenciones que Grosz hacía, está fechada en 1920, y donde la influencia de la Metafísica italiana ya es manifiesta. Este maniquí, como cabeza de cerilla, aparentemente escapa al propósito de localizar el rostro al que el alemán se refería. Pero quizás sólo se trate de una apariencia, digamos que la combustión que vive la República de Weimar sigue humeando sobre este fósforo, al menos al fondo de la composición. Grosz sabe cómo utilizar la imagen del humo, basta con que echemos un vistazo a los dibujos de *El rostro de la clase dominante*, allá donde su línea enmarañada se desprende de bocas infecciosas. En uno de estos dibujos, «A las cinco de la madrugada» (4), un grupo de burgueses, decrepitos sin excepción, agotan la franqueta. Al fondo tres personajes conversan, uno de ellos tiene una flor en la mano, prominentes ojeras, el cráneo liso y una media sonrisa grotesca de la que cuelga un cigarro humoso. Como diría Hesse, éstos son tipos que dan poco calor pero que despiden humo por un tubo. Y efectivamente, al fondo, una ventana con la persiana echada no puede impedir que ese humo se escape y suba hasta la escena superior del dibujo, hasta esas fábricas de arquitectura racionalista, de chimeneas que nos siguen dando el hilo del mismo ovillo, los garabatos del humo.

A la vista de estas fábricas, y volviendo al decorado que rodea al maniquí de *Sin título*, cabe la sospecha de que ni siquiera en esta obra renunciara Grosz a escudriñar el rostro de una amenaza cuya fisonomía es tan difícil de concretar:

La capital de nuestra nueva República —escribe el pintor— era una caldera encendida. No se veía quién echaba leña en aquella caldera; solamente sentíamos el alegre crepitar del fuego y un calor cada vez más intenso.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> GROSZ, G., «Arte y sociedad», en GROSZ, G., PISCATOR, E., Y BRECHT, B., *Arte y sociedad*, Buenos Aires: Calden, 1968, p.27. Este texto corresponde a una conferencia que presumiblemente tuvo lugar en 1923.

<sup>9</sup> GROSZ, G., «Statt eine Biografie» («En vez de una autobiografía»), en *Der Gegner*, vol. 2, n.3, Berlín, 1920, pp. 68-70. El texto apareció incluido posteriormente en *Die Kunst ist in Gefahr*, Berlín, Der Malik-Verlag, 1925, pp. 39-45, trad. cast. en GONZÁLEZ GARCÍA, A., CALVO SERRALLER, F., MARCHÁN FIZ, S., *Escritos de arte de vanguardia. 1900-1945*, Madrid: Istmo, 1999, pp.131-134.

<sup>10</sup> TUCHOLSKY, K., «Cara» en *Entre el ayer y el mañana*, Barcelona: Acantilado, 2003, pp. 107-108.

<sup>11</sup> GROSZ, G. *Un sí menor y un No mayor*, Madrid: Anaya, 1991, p. 176. Bajo este título publicó Grosz su autobiografía en Hamburgo, 1955.



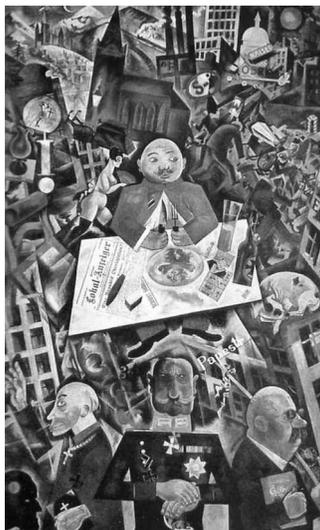
**Fig. 3.- Sin título**



**Fig. 4.- «A las cinco de la madrugada»**

Entre 1919 y 1921, Grosz se fue centrando cada vez más en ciertos rostros. Como si buscara aquél que animaba la pira berlinesa, se fue alejando de los fogonazos futuristas, depurando cada vez más, hasta llegar a sus autómatas. En un punto intermedio de esta evolución encontramos *Alemania, un cuento de invierno* (5), lienzo que presidiría la *Primera Feria Internacional Dadá* del verano de 1920. Aquí Grosz creyó haber concretado la diana de su denuncia: los tres personajes que aparecen al pie del cuadro, la trinidad del clero, el ejército y la enseñanza, y, como centro de la composición, «el eterno ciudadano alemán, gordo y temeroso ante una mesita que se tambalea»<sup>12</sup>. Sobre esta mesa vemos un periódico, las grasientas viandas, un vaso de cerveza, la botella, un cigarro puro, las cerillas aguardando a la sobremesa. Vendedores de cerillas abundan en las calles de Grosz; la chispa necesaria para encender la caldera está ahí mismo, pasando de la esquina a la mesa del restaurante. Por un momento Grosz creyó verlo más claro:

Ya no existían para mí las fuerzas demoníacas propias de un infierno a lo Swedenborg; comenzaba a distinguir a los verdaderos demonios y diablos, aquellos hombres de largas vestiduras y grandes barbas, provistos de condecoraciones o sin ellas.<sup>13</sup>



**Fig. 5.-** *Alemania, un cuento de invierno*

<sup>12</sup> *Idem.*, p. 143-144.

<sup>13</sup> GROSZ, G., «Arte y sociedad», *op. cit.*, p. 29-30.

«Infierno. Un drama de gente de nuestra época». Así titulaba Lang una de las partes de *Doctor Mabuse* (1922), el retrato de un Berlín desgastado que tiene a este personaje por un símbolo del caos. Y es que el de Mabuse bien podría ser el rostro que Grosz estaba buscando; su grotesca cuadrilla es muy propia de los tumultos del pintor. Porque observando la coincidencia en el tiempo de ese maniquí sin rasgos faciales y su *Alemania, un cuento de invierno*, podemos pensar que tan claro no lo tenía. No parece fortuito que Lang ideara en estos años un personaje como Mabuse, un tipo que traspasa las fronteras de su individualidad. Ya lo dijo Kracauer: Mabuse refleja a una sociedad en la que a todos se teme, una *amenaza omnipresente imposible de localizar*<sup>14</sup>. Y el humo facilita la ocultación de este personaje que juega con los destinos. Su actividad se desarrolla tanto en locales clandestinos, donde la gente fina trata de huir del hastío, como en esos antros de los bajos fondos donde se originan las trifulcas. Ambos lugares tienen el aforo al límite y ambos están sumidos en el humo de sustancias tóxicas, una forma de expresar lo que Mabuse es: una amenaza que se extiende, tan real como escurridiza, casi incorpórea.

Lo que comúnmente se llama realidad es, dicho con exactitud, una nada inflada. La mano que agarra se descompone en átomos; el ojo que quiere ver se deshace en humo.<sup>15</sup>

En estos términos planteaba Hugo Ball un asunto que se iba a desarrollar en años posteriores: la nada, el vacío, la realidad. Éste es un tema que viene asomándose discretamente en las anteriores líneas, dejémoslo por el momento entre las que siguen. Por ahora conviene saber que unos meses después de que Ball anotara esta observación en su diario, el Cabaret Voltaire amenazaba con salirse de quicio. Entre actuación y actuación, allá en Zurich, Ball se debatía con el ánimo de buscar el rostro soterrado de la época<sup>16</sup>. Pero Ball no iba a aguantar por mucho tiempo esa «hybris dadaísta» que ataca los nervios, justo en el estómago, como a Huelsenbeck le sucedió el día en que comenzó a pensar en volver a Berlín<sup>17</sup>.

Se hace necesario que le dediquemos un momento al desarrollo que, desde la sublevación de la flota de Kiel y el consecuente desmoronamiento del Imperio alemán, vive el ambiente artístico berlinés; su politización toca de lleno la obra de Grosz. La orientación que Dadá tomaría en Berlín tuvo muy en cuenta el problema de las masas, la crispación que vivía el país lo hacía inevitable. Nada más llegar a la capital, Huelsenbeck comenzó a inocular el espíritu de Zurich<sup>18</sup>; sin

<sup>14</sup> KRACAUER, S., *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona: Paidós, 1995, p. 83

<sup>15</sup> BALL, H., *La huida del tiempo (un diario)*, 13-XI-1915, Barcelona: Acanalado, 2005, p. 98

<sup>16</sup> *Idem.*, 5-IV-1916, p. 117.

<sup>17</sup> *Idem.*, 6-X-1916, p. 158.

<sup>18</sup> En mayo de 1917 Huelsenbeck publicó su artículo «L'homme nouveau» en la *La Nouvelle Jeunesse* sin hacer referencia explícita a Dadá (véase HUGNET, *La aventura dada*, Madrid: Júcar, 1973, p.74), poco después fundó el Club Dadá, y más tarde relató la historia del movimiento en una charla ofrecida en febrero del siguiente año (trad. cast.: GONZÁLEZ GARCÍA, A., CALVO SERRALLER, F., MARCHÁN FIZ, S., *op. cit.*, p. 204.). Dos meses después, en abril de 1918, organiza una

embargo hasta el manifiesto «¿Qué quiere el dadaísmo y qué quiere en Alemania?» de 1919, no tomó Dadá Berlín su postura característica. En este texto la primera de las exigencias expresadas fue la unión internacional de todos los creadores en base al comunismo radical<sup>19</sup>, y en esta dimensión política encontraba el dadaísmo berlinés su rasgo distintivo.

A partir de esta fecha aumenta visiblemente la complejidad del panorama artístico alemán. Poco antes de la publicación de este manifiesto, quiero decir, inmediatamente después de la caída del Imperio, muchos artistas de izquierdas, con lo ocurrido en Rusia bien presente, se reunieron en el Grupo de Noviembre (Novembergruppe). Se lanzaba desde allí una llamada tanto a cubistas como futuristas o expresionistas, bajo el lema revolucionario de «Libertad, igualdad, fraternidad»<sup>20</sup>, un lema que venía a coincidir con la propaganda del partido Socialdemócrata<sup>21</sup>. Y es lógico que Grosz acudiera a la convocatoria, al fin y al cabo sólo tenía que dar un paso; había publicado sus primeros dibujos en la revista de Pfemfert, *Die Aktion*, que era en último término donde comenzó a surgir esta llamada que ahora se oía más alto<sup>22</sup>.

He situado en el año de 1919 el comienzo del festín de Moloc. Todo ocurre con una rapidez truculenta. En enero el ajetreo de Berlín acabará por convertirse en tumulto salvaje. Los espartaquistas inician entonces una serie de combates callejeros contra el gobierno socialdemócrata. En medio de aquel jaleo, Wieland Herzfelde, se declaró espartaquista<sup>23</sup>; su amigo George Grosz no debía andar muy lejos. Bertold Brecht sitúa en este escenario su obra *Tambores en la noche*: los cañonazos en la Friedrichstrasse, Rosa la Roja dirigiéndose a la multitud, el vagabundo del veterano humillado por un jactancioso burgués. En fin, a poco que pensemos en la historia que Brecht nos cuenta tendremos a Grosz en mente. El primer número de *Die Pleite*, la revista editada por Herzfelde, Heartfield y Grosz, vio la luz un mes después de la escabechina. Venía ilustrada por dos de los dibujos que más tarde formarían parte de *El Rostro de la clase dominante*; el primero de ellos, en la portada: «Vida privada de un social-demócrata», el segundo es «Espartaco ante el tribunal». Entre ambos podemos situar esta obra de Brecht que nos plantea con una ebria tonadilla un problema que explica las inmediatas confrontaciones en el ámbito intelectual:

---

velada donde lee un primer manifiesto del dadaísmo berlinés en el que aparece el nombre de Grosz (trad. cast.: GONZÁLEZ GARCÍA, A., CALVO SERRALLER, F., MARCHÁN FIZ, S., *op. cit.*, pp. 205-206).

<sup>19</sup> HAUSMANN, R., HUELSENBECK, R., y GOLYSCHIEFF, J., *Der Dada*, 1. junio de 1919, Berlín, trad. cast. en GONZÁLEZ GARCÍA, A., CALVO SERRALLER, F., MARCHÁN FIZ, S., *op. cit.*, pp. 212-213.

<sup>20</sup> «Manifest der Novembristen» (Manifiesto del Grupo de Noviembre, borrador), 1918, trad. cast. en GONZÁLEZ GARCÍA, A., CALVO SERRALLER, F., MARCHÁN FIZ, S., *op. cit.*, pp. 124-125.

<sup>21</sup> TAFURI, M., *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura. De Piranesi a los años setenta*, Barcelona: Gustavo Gili, 1984, p. 158.

<sup>22</sup> JENTSCH, R., *George Grosz. Los años de Berlín*, Madrid: Electa, 1997, p. 185.

Mi hermano es ahora un despojo  
y yo por poco me muero,  
en noviembre yo era rojo  
pero estamos en enero<sup>24</sup>.

Y es que el levantamiento espartaquista comenzó a poner a cada uno en su sitio. Grosz y compañía no tardarían en dejar el Grupo de Noviembre. A fin de cuentas estaba dirigido por aquellos que creían tanto en la colaboración con las instituciones socialdemócratas como en el liderazgo del *artista*. Enero acabó siendo una caldera. El ministro de Defensa, Noske, le puso ganas al asunto y los líderes espartaquistas fueron asesinados a mediados de mes; a Herzfelde lo metieron en chirona y Grosz tuvo que saltar por la ventana a principios de marzo para escapar de la policía<sup>25</sup>.

Se ha dicho que lo que en Berlín había sucedido con Dadá fue que bajó a la calle para perderse en la multitud allá por 1921<sup>26</sup>. La imagen de Grosz saltando por la ventana bien podría proponer otra fecha: en Alemania, al menos desde marzo de 1919 Dadá caminaba entre la muchedumbre.

La oposición al Grupo de Noviembre entonces se plantea en una doble dirección. Grosz y Heartfield la emprenden con aquellos que piensan que el arte debe estar más allá de tiroteos terrenales; gente como Kokoschka, que había pedido a los combatientes que hicieran el favor de alejarse de las galerías, no fuera que entre tanto disparo alguna obra maestra saliera malparada<sup>27</sup>. Se crea así un grupo de resistencia que une de forma manifiesta lo político y lo artístico. Piscator, el autor teatral con quien más tarde colaboraría Grosz<sup>28</sup>, es un ejemplo: al tiempo que agudizaba su insurrección contra el arte y las demás «actividades espirituales», iba tomando partido en la lucha política de un modo cada vez más comprometido<sup>29</sup>. Otro ejemplo sería el de Hausmann que vituperaba con elocuencia al expresionismo diciendo que «la masa es materialista, no es espiritual»<sup>30</sup>.

<sup>23</sup> KESSLER, H.G., *Tagebücher, 1918-1937*, (18 de enero de 1919) Frankfurt: Wolfgang Pfeifer-Belli, 1961, cit. y trad. ingl. en FLAVELL, M.K., *George Grosz. A biography*, New Haven & London: Yale University Press, 1988, p. 36

<sup>24</sup> BRECHT, B., *Tambores en la noche*, Cuarto acto (Llega la aurora), trad. cit.

<sup>25</sup> KESSLER, H.G., 5 de marzo de 1919, en *Tagebücher, 1918-1937*, Frankfurt: Wolfgang Pfeifer-Belli, 1961, cit. y trad. ingl. en FLAVELL, M.K., *op. cit.*, p. 39

<sup>26</sup> HUGNET, G., *La aventura dada*, Madrid: Júcar, 1973, p. 88. «En 1921 ya no se oye hablar de Dadá ni de los dadaístas en Berlín. Dadá había bajado a la calle».

<sup>27</sup> «Der Kunstlump» («El sin vergüenza del arte»), *Der Gegner*, 1, 1919-1920, pp. 48-56, trad. cast. en GONZÁLEZ GARCÍA, A., CALVO SERRALLER, F., MARCHÁN FIZ, S., *op. cit.*, pp. 214-216.

<sup>28</sup> A propósito de esta colaboración véase MICHAUD, E., «Alemania. Crítica social y utopías experimentales», en *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, catálogo de exposición, MNCARS, 2000, pp. 309-355.

<sup>29</sup> PISCATOR, E., *Teatro político*, Madrid: Ayuso, 1973, p. 27.

<sup>30</sup> HAUSMANN, R., «Alliterel. Delitterel. Sublitterel» en *Der Dada*, 1, junio de 1919, p. 2, trad. ita. en SCHWARZ, A. (ed.) *Almanacco Dada. Antologia letteraria-artistica. Cronologia. Repertorio delle riviste*, Milán: Giangiacomo Feltrinelli, 1976, pp. 159-160.

Las raíces expresionistas de Grosz eran indudables, mucho les debía el pintor a las esquinas berlinesas de Kirchner, pero lo cierto es que tras la guerra el alma de la que había hablado Die Brücke estaba muerta. El de Grosz era un expresionismo sin alma.

En cierta conversación que el pintor mantuvo con Harry Graf Kessler, el acaudalado escritor que ya en anteriores ocasiones lo había apoyado, éste le había tratado de explicar al pintor que arte y propaganda son dos cosas bien distintas. Grosz se hacía cargo, pero le respondió que el mundo no necesitaba arte, que el ser humano podía pasar sin él, que el valor del arte se mide por su compromiso y aún así tampoco es demasiado necesario<sup>31</sup>. Quizás fuera la caricatura la forma artística propia de las masas, al menos así opinaba Eduard Fuchs, buen amigo de Grosz y una de las personas que más influyeron en el pintor<sup>32</sup>. Fuchs, que lo había introducido en la obra de Daumier<sup>33</sup>, tenía en la caricatura la forma artística de la que procede todo *arte objetivo*, un arte de masas que capta mejor que cualquier otro la realidad<sup>34</sup>. También Grosz consideraba que la más legítima aspiración del arte tomaba forma en su compromiso con la realidad, le exigía *objetividad*, una palabra que se fue haciendo cada vez más común en los escritos alemanes de la época. En 1920 Hausmann arremetía contra oscurantismos de corte expresionista y exigía a cambio que se comenzara a observar con *objetividad* el mundo<sup>35</sup>. Un año más tarde, en la «Carta abierta al Grupo de Noviembre», firmada entre otros por Grosz, se exhortaba a:

superar las mezquindades estéticas de la forma por una *nueva objetividad* nacida del disgusto hacia la sociedad burguesa de la explotación.<sup>36</sup>

Por estos años el concepto de *neue sachlichkeit* (nueva objetividad) se convierte en un lugar común para intelectuales y artistas. Un término, *sachlichkeit*, que reúne en sí los conceptos de utilidad, objetividad y sobriedad, y que Hartlaub mostraría en contraste con la otra tendencia pictórica realista del momento en aquella conocida exposición en la Kunsthalle de Mannheim: *Neue Sachlichkeit – Magischer Realismus* (1925). Esta sutil dicotomía del realismo se expresaría como la oposición entre veristas y clasicistas<sup>37</sup>, o simplemente desde un punto de

<sup>31</sup> KESSLER, H.G., *Op. Cit.*, en FLAVELL, M.K., *trad. cit.*, p. 37

<sup>32</sup> SPIES, W., «El gabinete de lo feo. George Grosz y la fisonomía alemana» en *Kalias. Revista de arte*, nº13, 1995, pp. 36-43.

<sup>33</sup> GROSZ, G., *Un sí menor ...*, *op. cit.*, p.225.

<sup>34</sup> Véase BENJAMIN, W., «Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs», en *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus, 1989, pp. 89-135

<sup>35</sup> HAUSMANN, R., «La vuelta a lo figurativo en el arte», en HUELSENBECK, R. (Ed.), *Almanach Dada*, 1920, trad. cast.: Madrid: Tecnos, 1992, pp. 115-118.

<sup>36</sup> Trad. cast. en GONZÁLEZ GARCÍA, A., CALVO SERRALLER, F., MARCHÁN FIZ, S., *op. cit.*, pp. 127-129.

<sup>37</sup> CLAIR, J., *Realismes, 1919-1939*, catálogo de exposición, Centre Georges Pompidou, 17 de diciembre de 1980-20 de abril de 1981, París, 1980, p. 112.

vista político, entre la izquierda y la derecha<sup>38</sup>. Era de esperar que a Grosz le tocara en el primero de los grupos: un «verista nocturno» en la línea de Hogarth, Goya o Daumier, como diría Franz Roh<sup>39</sup>. Pero hasta qué punto estaba Grosz comprometido con la causa proletaria es algo que ya en su tiempo suscitó ciertas dudas. El mismo Roh señalaba que en las imágenes del pintor el obrero quedaba tan mal parado como las capas superiores de la sociedad; además, al pintar el mundo de «la mala vida», lo que parecía pretender era expresar la ferocidad y perversión de «toda la vida en general», era en definitiva, como si Grosz disfrutara de la orgía que estaba criticando, recreándose en la herida, gustando de dejarla abierta<sup>40</sup>. Canetti dio fe del carácter algo calavera del pintor al que tanto admiraba; no sólo le decepcionó sino que llegó a escandalizarle<sup>41</sup>. Por su parte, de aquellos años Grosz iba a recordar sus discursos casi como palabrería hueca; ciertamente quería su arte como arma en la lucha por la libertad, aunque no tuviera claro qué clase de libertad era el objeto de su lucha<sup>42</sup>. Entretanto un visitante como Canetti, veía en Berlín todo un hervidero de intelectuales. Es fácil imaginar esta ciudad corrosiva como un ácido, al menos así lo percibió el escritor búlgaro: allí los nombres se frotaban unos contra otros, echando chispas, y lo que se tenía por lucha política, más bien era una «lucha por la existencia»<sup>43</sup>. Por mucho que Grosz hubiera acudido a llamadas colectivas, no dejaba de ser un individualista radical, por algo se le ha llamado «el dandy airado»<sup>44</sup>.

«Las cosas flotaban como cadáveres a la deriva en ese caos –nos dice Canetti–, al tiempo que la gente se cosificaba. Y aquello se llamó *neue sachlichkeit*. Difícilmente hubiera podido esperarse otra cosa tras los prolongados gritos de auxilio del expresionismo»<sup>45</sup>

Grosz se había asomado a la ventana, y lejos de contentarse con una visión distante, se había lanzado al vacío: La boca de Moloc tal y como la mostró Fritz Lang en *Metrópolis* (1926): una máquina infernal con las fauces bien abiertas iba recibiendo uno a uno a los obreros que allí se dirigían, sumisos, como autómatas. «El agujero es el pilar en el que se fundamenta este orden social», escribía Kurt Tucholsky con bastante sorna<sup>46</sup>. No nos extrañe que años después, en Estados Unidos, Grosz realizara una serie titulada *El pintor del agujero*, porque ya en su

<sup>38</sup> ROH, F., *Realismo mágico. Post-expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*, Madrid: Revista de occidente, 1927, p. 108.

<sup>39</sup> *Idem.*, p. 96 y 105.

<sup>40</sup> *Idem.*, p. 103-107

<sup>41</sup> CANETTI, E., «Ecce homo» en *La antorcha al oído*, Madrid: Alianza, 1995, pp. 276-282

<sup>42</sup> GROSZ, G., *Un sí menor ...*, *op. cit.*, p. 143

<sup>43</sup> CANETTI, E., «Invitación al vacío», en *La antorcha ...*, *op. cit.*, pp. 296-302.

<sup>44</sup> EBERLE, M., «George Grosz: The Irate Dandy. Art as a Weapon in the Class Struggle» en *World War I and The Weimar Artists: Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer*, New Haven: Yale University, 1985, pp. 54-72.

<sup>45</sup> CANETTI, E., «Fuga», en *La antorcha ...*, *op. cit.*, p. 305

<sup>46</sup> TUCHOLSKY, K., «De la psicología sociológica de los agujeros» en *Entre el ayer y el mañana*, Barcelona: Acantilado, 2003, pp. 57-58.

época dadaísta tuvo por símbolo ese mismo agujero<sup>47</sup>: chimeneas humeantes, cráneos abiertos, como ocurre en sus *Autómatas republicanos* (6). Durante los meses en que Grosz trabajaba en esta obra escribió «Sobre mis nuevas pinturas», un texto al que debemos prestar especial atención:

Intento de nuevo producir una imagen absolutamente realista del mundo. Pretendo que me entiendan todos, pero sin la profundidad exigida hoy en día, a la que no se puede descender sin un verdadero traje de buzo, atiborrado de metafísica y de mentiras espirituales cabalísticas. Con los esfuerzos por crear un estilo sencillo y claro se acerca uno de forma involuntaria a Carrà. Sin embargo, todo me separa de él, que quiere ser disfrutado de manera muy metafísica y tiene una posición burguesa. ¡Mis trabajos se tienen que reconocer como trabajos de entrenamiento –trabajar sistemáticamente al pie del cañón– sin vistas a la eternidad! Intento, en mis así llamados trabajos artísticos, construir una plataforma completamente real.

El ser humano ya no se representa como un individuo, con psicología refinada, sino como un concepto colectivo, casi mecánico. El destino individual ya no importa<sup>48</sup>.



Fig. 6.- *Autómatas republicanos*

<sup>47</sup> GROSZ, G., *Un sí menor ...*, op. cit., p. 160.

<sup>48</sup> GROSZ, G., «Zu minen neuen Bildern» («Sobre mis nuevas pinturas»), en *Das Kunstblatt*, V, nº1, Berlín, 1921, pp. 10-13, trad. cast. en GÓMEZ, J.J., *Crítica, tendencia y propaganda: Textos sobre arte y comunismo, 1917-1954*, Sevilla: Círculo de cultura socialista, 2004, pp. 5-7. Este artículo fue escrito en noviembre de 1920 y publicado en enero de 1921.

Grosz, que había sido todo un fisonomista buscando el rostro de la clase dominante, se encuentra con que ya no se trata de atender al gesto individual, el ser humano ha pasado a ser otra cosa. De nuevo encontramos que en este asunto del autómatas y de la *neue sachlichkeit* hay que hilar muy fino. El alemán había conocido el hacer de la Metafísica de mano de Hans Goltz, encargado de la distribución alemana de *Valori Plastici*. Por su parte, los italianos, ya tenían noticia de la obra de Grosz en 1920; el primer número de la edición internacional de la revista de Broglio comentaba ese deseo de objetividad en el pintor alemán<sup>49</sup>, pero aún se refería a sus obras más agitadas, algo que poco a poco, y en gran medida influido por las imágenes propuestas por *Valori Plastici*, irá cambiando. Muy cerca de ese número de la revista italiana, cae otro texto de Grosz que *Der Gegner* publicó bajo el título de «En vez de una autobiografía»<sup>50</sup> y que no dejará de sorprendernos si tenemos en cuenta que coincide en el tiempo con la *Primera Feria Internacional Dadá*. En plena hybris dadaísta, este escrito proponía un trabajador sereno, atento a la realidad y en contraste con el tipo de artista expresionista que se entronizaba como cabeza del mercado burgués del arte. Entiendo que esa «serenidad» propuesta por Grosz poco tenía que ver con «orden» alguno si tenemos en cuenta que su principal intención seguía siendo plantarnos cara a cara con el caos de todos los días, a saber, mostrarnos los rostros de sus responsables. Grosz encontró en el autómatas una forma de representar a ese nuevo ser colectivo del que tanto se venía hablando<sup>51</sup>.

Desde luego que entroncaba con Hogarth, Goya y Daumier, y de ahí, como buen dandy, a Baudelaire, que les había prestado una especial atención<sup>52</sup> y que además había sabido ver lo que se les venía encima. Porque si a mediados del XIX el *flâneur* aún podía mantener su individualidad oculto en «el gran desierto de hombres»<sup>53</sup>, si había podido escrutar, en una labor detectivesca, como diría Benjamin, los rostros, ahora poco se podía distinguir en medio de esta caterva. Porque el individuo ya no se diferenciaba de ella, se había convertido en ese hombre que no se distingue de otros hombres, una masa que desde luego sobrepasaba a las «masas obreras», como observó Ortega por estos años en que la *sachlichkeit* era ya un deseo común en Alemania<sup>54</sup>.

<sup>49</sup> ZAHN, L., «Georges Grosz et Paul Klee», *Valori Plastici*, 1, Édition pour L'Étranger, Roma, 1920, p. 28. «Cette fiction visuelle et représentative offre à George Grosz des moyens en apparence 'objectif', et qui est fait de notes prises sur le vif et de constatations»

<sup>50</sup> GROSZ, G., «Statt eine Biografie» («En vez de una autobiografía»), *trad. cit.* El artículo vio la luz el 16 de agosto de 1920, y la *Feria internacional Dadá* tuvo lugar entre el 30 de junio y el 25 de agosto. A propósito de la primera de estas fechas véase la bibliografía presentada por SCHNEEDE, U.M., *George Grosz. His life and work*, Londres: Gordon Fraser, 1979.

<sup>51</sup> Véase como ejemplo PISCATOR, E., *op. cit.*, pp. 169-171: «las masas de 1918 y 1919 (...) ya no eran el montón informe de antes, la *chusma* revuelta ya no eran el montón informe de antes, la *chusma* revuelta, sino un nuevo ser vivo dotado de nueva vida propia, y este ser no era ya una suma de individuos, sino un nuevo y potente Yo».

<sup>52</sup> BAUDELAIRE, C., *Lo cómico y la caricatura*, Madrid: Visor, 1989

<sup>53</sup> BAUDELAIRE, C., «El pintor de la vida moderna», en *Salones y otros escritos*, Madrid: Visor, 1999, p. 361.

<sup>54</sup> ORTEGA, J., *La rebelión de las masas*, Madrid: Alianza, 2003, p. 48.

Esta visión pesimista de Grosz sobre una sociedad en degradación, y finalmente concretada en un autómatas, posiblemente encuentre su primera raíz en el siglo XVII. En ese *estado de naturaleza* que Grosz nos mostraba en sus primeros dibujos, se corroboraría la hipótesis aniquilatoria de Hobbes: todos contra todos<sup>55</sup>. Este autor estableció en la presentación de su *Leviatán* (1651) un paralelismo entre la figura del autómatas y la idea de Estado<sup>56</sup>. Ese Leviatán, un ser artificial todopoderoso, que representa el sometimiento del grupo, siguiendo la metáfora de Hobbes, no es otra cosa que un enorme autómatas soberano. La idea del autómatas se separa por un momento de aquella imagen de Pandora que pasó a la modernidad a través de E.T.A. Hoffmann<sup>57</sup>. Ciertamente los cuentos de autómatas de éste último fueron bien recibidos en el seno del expresionismo; pero ahora, artistas como Lang o Grosz, añadían un componente crítico-social a este ser, y quizás lo hicieran, como parecía dictar el signo de los tiempos, partiendo de Marx que al hablar del sistema de maquinaria desarrollado a lo largo del XIX había observado el desplazamiento de la máquina individual a manos de

un monstruo mecánico cuyo cuerpo llena fábricas enteras y cuya fuerza demoníaca, oculta al principio por el movimiento casi solemnemente acompasado de sus miembros gigantescos, estalla ahora en la danza locamente febril y vertiginosa de sus innumerables órganos de trabajo.<sup>58</sup>

Pero si Hobbes había visto en el autómatas un símbolo del Estado como resultado de la cesión de todo derecho individual<sup>59</sup>, y Marx destinaba esta imagen al ámbito de la lucha de clases, lo cierto es que la figura del autómatas parece tener un registro aún más amplio. El paso mecánico de obreros como los de la *Metrópolis* languiana, el propio de quien supedita su tiempo al dictado de la máquina, recuerda en cierta medida a aquella descripción que Proust hizo sobre la muchedumbre: «No sabían levantar una pierna sin mover al mismo tiempo el brazo»<sup>60</sup>. La torpeza es una constante en este tipo de descripciones de la multi-

<sup>55</sup> HOBBS, T., *Leviatán*, Buenos Aires: Losada, 2004, pp. 128-132

<sup>56</sup> *Idem.* pp. 39. «La Naturaleza (Arte con el cual Dios ha hecho y gobierna el mundo) es imitada por el Arte del hombre en muchas cosas y, entre otras, en la producción de un animal artificial. Pues viendo que la vida no es sino un movimiento de miembros, cuyo origen se encuentra en alguna parte principal de ellos ¿por qué no podríamos decir que todos los autómatas (artefactos movidos por sí mismos mediante muelles y ruedas, como un reloj) tienen una vida artificial? Pues ¿qué es el corazón sino un muelle? ¿Y qué son los nervios sino otras tantas cuerdas? ¿Y qué son las articulaciones sino otras tantas ruedas, dando movimiento al cuerpo en su conjunto tal y como el artífice proyectó? Pero el Arte va aún más lejos, imitando la obra más racional y excelente de la Naturaleza que es el hombre. Pues mediante el Arte se crea ese gran Leviatán que se llama una república o Estado (*Civitas* en latín), y que no es sino un hombre artificial».

<sup>57</sup> Véanse «El hombre de arena» y «Los autómatas» en HOFFMANN, E.T.A., *Cuentos I*, Madrid: Alianza, 2002.

<sup>58</sup> MARX, K., *El Capital*, Libro I, Capítulo XIII, Madrid, Buenos Aires, México D.F.: Siglo XXI, 1975, p. 464.

<sup>59</sup> HOBBS, T., *Op. cit.* pp. 166 y 167.

<sup>60</sup> PROUST, M., *A la sombra de las muchachas en flor*, Ed. Cast. Madrid: Alianza, 2002, p. 447, citado por BENJAMIN W., *El Libro de los pasajes, op. cit.*, anotación M 21-1, pp.456-457

tud. Resulta incluso cómico, y esto es algo que nos recuerda a aquello que Bergson escribiera a propósito de la risa: que comienza cuando el cuerpo humano se transforma en mecanismo. Es muy probable que la risa de Grosz siga propinando dentelladas a través de sus autómatas; como la de Bergson, es una risa que castiga<sup>61</sup>.

En 1921 Grosz firma su obra *Día gris* (7). Este lienzo donde encontramos reunidos los elementos que hasta ahora hemos visto —una atención especial al rostro, la voluntad de realismo, los caricaturesco, la crítica social, el humo y un evidente rastro del autómatas—, este lienzo, digo, alcanza de lleno lo que se denominó *neue sachlichkeit*. A pesar de que el escepticismo de Grosz cada vez se haría más manifiesto —«basta de optimismo proletario» llegará a decirle a Herfelde<sup>62</sup>—, sus métodos seguían la corriente estética que por aquel entonces desarrollaban los artistas de la izquierda radical. Un nuevo realismo que venía a coincidir con aquél que a la sazón buscaba Brecht. También el dramaturgo quiso ser comprendido por todos, deseaba consolidar su punto de vista en las masas, y para ello había que usar el realismo, pero no el acostumbrado, sino uno que respondiera al esfuerzo por transformar la realidad<sup>63</sup>.



**Fig. 7.-** *Día gris*

<sup>61</sup> BERGSON, H., *La risa*, Buenos Aires: Losada, 2003, pp.

<sup>62</sup> GROSZ, G., Carta de junio de 1933, en *Briefe 1913-1939*, Reinbeck: ed. Herbert Knust, 1979, p. 176, cit. en EBERLE, M., *op. cit.*, p. 54.

<sup>63</sup> BRECHT, B., «Carácter popular del arte y arte realista» en GROSZ, PISCATOR, BRECHT, *Arte y sociedad*, Buenos Aires: Ediciones Calden, 1968, pp.56-62

Ya no se veían señales del espíritu expresionista, no se pretendía acceder a las profundidades del alma, no obstante de estas obras se desprende un atmósfera enrarecida. Podríamos decir que se había dado una transposición de lo interior a lo exterior. En el caso de *Mabuse* se observa con suficiente claridad; este salto se da desde una actitud interesada por temas como el mesmerismo a esta otra que concentraba su mirada en las masas. Sin embargo, en esta realidad a la que Grosz quiso acceder, se respiraba un aire ciertamente insalubre; motivos como el humo o los autómatas no hacen más que indicarlo. Desde luego que no se trataba de acceder al interior del ser humano ni mucho menos. Grosz atiende a la realidad y participa de las reflexiones contemporáneas que vendrían a redefinir dicha realidad marcada por el fenómeno de la masa. En este sentido solía interpretar Brecht la obra de Kafka. Así, para el dramaturgo el tema principal de este escritor no es otro que el del asombro del que no se adapta a los *nuevos órdenes*, éstos que en definitiva están determinados por las leyes que las masas se dictan a sí mismas, leyes que se imponen sobre el individuo<sup>64</sup>. Hasta este momento uno podía, por ejemplo, merodear por estaciones ferroviarias y observar cómo los viajeros iban y venían, podía caminar por calles como la Friedrichstrasse a paso de flâneur, mirar con un mínimo de distancia a la muchedumbre. Terminada la guerra las masas cobraban un movimiento inusitado, arrastraban consigo al observador; los cuerpos eran cosidos por fuerza a otros cuerpos. La tensión entre la masa y el individuo toca de lleno la mirada de Grosz; porque qué rostro andaba detrás de aquellas escenas sino el de todos.

---

<sup>64</sup> BENJAMIN, W., anotación del 6 de junio de 1931, en *Escritos autobiográficos*, *op. cit.*, pp. 157-158.