

Los Beatles De Liverpool a Hamburgo

Adrian McGrath

Esta presentación es la historia del nacimiento de los Beatles dentro del contexto de un viaje de Liverpool a Hamburgo: desde sus comienzos humildes en el Liverpool de la segunda guerra mundial hasta su visita a Hamburgo en agosto de 1960, la primera de las cinco que hicieron a la ciudad alemana. Cuatro meses después de su última visita a Hamburgo en diciembre de 1962, tres miembros del grupo, Paul McCartney, George Harrison y Ringo Starr, aterrizaron en el aeropuerto de Los Rodeos en Tenerife para pasar, casi desapercibidos, sus últimas vacaciones tranquilas antes de hacerse famosos.



Los Beatles en Tenerife.
Ringo, George y Paul

Quisiera destacar los momentos clave ocurridos durante este viaje además de los personajes que desempeñaron un papel importante durante esta etapa fundamental en las vidas de los Beatles.

«Cuatro chicos que sacudieron al mundo». Estas palabras aparecen en una estatua dedicada a los Beatles en Mathew Street enfrente del mítico Cavern Club. A la hora de pensar en los Beatles la mayoría de la gente recuerda sólo a estos cuatro chicos: John Lennon, Paul McCartney, George Harrison y Ringo Starr. A menudo los fans preguntan quién fue el quinto Beatle. Se barajan los nombres de George Martin, Brian Epstein, Klaus Voormann, Billy Preston..., pero durante esta etapa de la vida del grupo ya había habido no sólo un quinto, Stuart Sutcliffe (bajista original), sino también un sexto Beatle: Pete Best



Los Beatles, con Pete Best.

(batería original). Se puede decir que durante esta etapa de la vida del grupo Ringo fue el sexto Beatle, al ser el último en incorporarse a la banda. También conviene destacar la importancia de Mona Best, madre de Pete, y su Casbah Coffee Club en la historia de los primeros años del grupo.

La verdadera historia de los Beatles arranca durante la segunda guerra mundial; todos los miembros del grupo nacieron durante la guerra, un periodo doloroso para todo el país, pero especialmente para ciudades como Liverpool, que sufrió setenta y nueve bombardeos durante los cuales 2.500 personas perdieron la vida. Para mediados de los años 50 la ciudad no se había recuperado de los daños sufridos durante la guerra, y todavía siguió el racionamiento de comida hasta bien entrada esta década. Por tanto, los años de la posguerra fueron tristes para la población adolescente: los jóvenes no tenían sus ídolos propios y todavía no existía una cultura quinceañera porque no había quinceañeros. La idea de un quinceañero no existía en el Reino Unido durante la primera mitad de los años 50.



Elvis Presley.



Lonnie Donegan.

Sin embargo, todo cambió en mayo de 1956, cuando Elvis Presley editó su primer disco en el Reino Unido, *Heartbreak Hotel*. Un joven John Winston Lennon (Liverpool, 9 de octubre de 1940) la habría oído en Radio Luxemburgo y esta canción le cambió la vida a él y a muchos jóvenes británicos. El mismo John dijo: «Antes de Elvis no había nada». Así que los jóvenes británicos empezaron a escuchar un estilo de música que no gustaba nada a sus padres: ¡el *rock and roll*! Después aparecieron otros *rocanroleros*, como Buddy Holly, Chuck Berry, Little Richard, Carl Perkins, Fats Domino, los hermanos Everly, además de muchos grupos de *doo wop* y *rhythm and blues*. Gran cantidad de jóvenes británicos empezaron entonces a pensar en formar conjuntos musicales, pero existía un problema grave durante estos tiempos de austeridad de la posguerra: la falta de dinero para comprar instrumentos. Afortunadamente otro estilo de música empezó a arrasarse entre la población juvenil: el *skiffle*. El *skiffle*, un estilo de música poco sofisticado, tenía sus raíces en el Nueva Orleans de principios del siglo XX, pero para mediados de los años 50 ya había perdido popularidad en EEUU. Sin embargo, en el Reino Unido experimentaba un resurgimiento debido al éxito de un cantante escocés de *skiffle*, Lonnie Donegan, otro gran ídolo de John Lennon. Era muy fácil formar un grupo de *skiffle* con instrumentos caseros, y miles de grupos surgieron por todo el país. ¡Se calcula que sólo en Liverpool había más de 700 grupos de *skiffle* en 1957!

El curso 1956-57 era el último de secundaria de John Lennon en Quarry Bank High School, y decidió formar un grupo de *skiffle* con unos compañeros de clase y con un par de amigos que asistían al Liverpool Institute. Decidió poner el nombre de los Quarrymen al grupo (a partir de la letra del himno oficial de su propio instituto) e hicieron su primera actuación el 22 de junio de 1957 durante una fiesta popular en Liverpool para conmemorar su 750 aniversario.

Para entonces John Lennon vivía con su tía Mimi y su tío George en Woolton, un barrio de Liverpool de clase media-alta. Cada año en la parroquia de San Pedro de Woolton, entre finales de junio y principios de julio, se celebra una fiesta para recaudar fondos para la iglesia. En 1957 se celebró el 6 de julio. El cura de la iglesia de San Pedro se había enterado de la existencia de los Quarrymen, cuyos miembros vivían en Woolton, y los invitó a actuar en la fiesta dos veces: en un escenario montado al lado de la iglesia, por la tarde, y después en el club de la parroquia, por la noche. Casi todos los miembros de los Quarrymen eran compañeros de clase de John en la escuela de Quarrybank, pero dos asistían a otro colegio, el Liverpool Institute, y uno de estos chavales era Ivan Vaughan, vecino y amigo íntimo de John. Ivan ya no tocaba con los Quarrymen. Sin embargo, un amigo y compañero de clase de Ivan en el Liverpool Institute era Paul McCartney (Liverpool, 18 de junio de 1942), e Ivan decidió invitarlo a la fiesta. Al llegar los dos, los Quarrymen ya actuaban en el escenario montado al lado de la iglesia. John cantaba su versión del éxito del grupo americano de *doo wop*, los Del Vikings, *Come Go With Me*. Cuando Paul vio a John tocar por primera vez, se quedó impresionado a pesar del hecho de que John usaba acordes de banjo cuando tocaba la guitarra ¡y de que se inventaba la letra de la canción! Después de terminar de actuar en este escenario, los Quarrymen llevaron sus instrumentos al club de la parroquia para prepararse para tocar en el baile. Fue entonces cuando John y Paul se conocieron. Ya se sabe que Paul quedó impresionado cuando vio a John actuar por primera vez: pues John quedó aún más impresionado cuando vio a Paul tocar, porque todo lo que no sabía hacer él con la guitarra, como afinarla y usar acordes de ese instrumento, Paul ya lo sabía hacer. Paul cogió la guitarra de John, la afinó y empezó a cantar *Twenty Flight Rock*, canción grabada por Eddie Cochran y una de las canciones favoritas de John. Este primer encuentro no duró mucho, y al principio John vio a Paul como una amenaza: John era el líder de los Quarrymen, pero se dio cuenta de que Paul tocaba la guitarra bastante mejor que él. No obstante, decidió invitar a Paul a incorporarse a los Quarrymen y éste debutó con el grupo en octubre de 1957.

¿Qué habría pasado si Ivan Vaughan no hubiera invitado a Paul McCartney a asistir a la fiesta en la parroquia de San Pedro? Es poco probable que John Lennon y Paul McCartney se hubieran conocido.

Cuando John Lennon y Paul McCartney se conocieron, John estaba a punto de terminar sus estudios de secundaria. En septiembre, después de las largas vacaciones estivales, consiguió una plaza para cursar estudios de arte en la Escuela de Arte de Liverpool, que se encontraba al lado del Liverpool Institute, donde estudiaba Paul McCartney. Dos meses después del primer encuentro en la fiesta en la parroquia de San Pedro, tanto John como Paul estudiaban en la misma manzana y, claro, les resultó muy fácil quedar para ensayar.

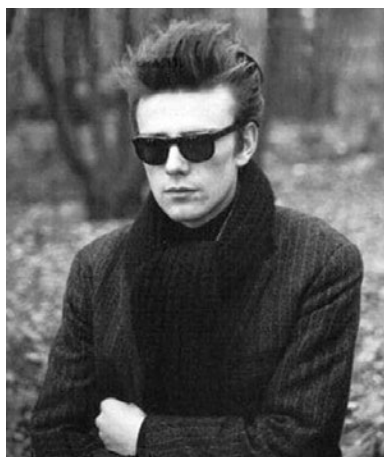
¿Qué habría pasado si John Lennon no hubiera conseguido una plaza en la Escuela de Arte de Liverpool? Es poco probable que hubiera evolucionado la amistad entre John y Paul tal y como evolucionó.

George Harrison (Liverpool, 25 de febrero de 1943) nació cerca de Penny Lane, pero en 1950 se mudó con su familia a Speke, un barrio a unos trece kilómetros del centro de Liverpool. Paul McCartney ya vivía por esa zona con su familia, pero el que vivieran Paul y George en el mismo barrio no habría significado nada si no fuera por el hecho de que George se había presentado a un examen para conseguir una plaza en el Liverpool Institute, el colegio adonde iba Paul. Lo aprobó y entonces Paul y George empezaron a hacer el mismo recorrido en el autobús de Speke al centro de Liverpool. Durante estos trayectos largos (una hora en cada sentido) llegaron a conocerse. Paul había empezado a tocar con los Quarrymen en 1957 y para entonces ya se había dado cuenta de que ambos compartían los mismos gustos musicales. A los dos les encantaba el *rock and roll* y la música clásica para la guitarra. También sabía que George tocaba muy bien la guitarra, y a Paul se le ocurrió que convendría incorporarlo al grupo. Pero no podía invitarle a unirse a los Quarrymen por ser John el líder. En febrero de 1958 George decidió asistir a un concierto de los Quarrymen. Cuando John lo vio por primera vez no le prestó atención, por la diferencia de edad, pero, como en la mejores películas de Hollywood, George cogió su

guitarra y tocó un tema instrumental, *Raunchy*, lo cual impresionó a John, al que no quedó más remedio que invitarle a incorporarse al grupo. George debutó con los Quarrymen ese mismo mes de febrero, justo antes de cumplir quince años. A partir de ese momento, John, Paul y George ya estaban estudiando en la misma zona y empezaron a ensayar todos los viernes en los sótanos de la Escuela de Arte de Liverpool.

¿Qué habría pasado si la familia de George Harrison no se hubiera mudado al barrio de Speke en 1950 y si George no hubiera conseguido una plaza en el Liverpool Institute? Seguramente George nunca habría conocido a Paul y, claro, nunca habría terminado tocando con John en los Quarrymen.

Con la incorporación de George, el grupo empezó a mejorar. Aunque hubo diecisiete Quarrymen, para mediados de 1958 sólo quedaban cinco miembros: John Lennon, Paul McCartney, George Harrison, John Duff Lowe (teclado) y Colin Hanton (batería). El 14 de julio de 1958, los cinco decidieron grabar un disco en un estudio local: su versión de la canción de Buddy Holly, *That'll Be The Day*, con una canción compuesta por Paul y George, *In Spite Of All The Danger*, en la cara B.



Stuart Sutcliffe.

Ahora conviene comentar la relación entre John y su madre, Julia. Durante muchos años apenas existió, pero todo empezó a cambiar cuando John comenzó a interesarse por el *rock and roll*. A Julia también le encantaba el *rock and roll* y, debido a que compartían el mismo gusto musical, empezaron a tener una relación más normal, digamos, entre una madre y su hijo. Para cuando John y los Quarrymen grabaron las canciones el 14 de julio de 1958, la vida de John había mejorado. El 15 de julio de 1958, Julia fue a visitar a su hermana, Mimi, a la casa que compartía ésta con John. A las 10 de la noche, Julia tuvo que volver a su propia casa para cuidar a sus hijas, Julia y Jackie, hermanastras de John. Al cruzar la calle para coger el autobús, fue atropellada por un coche y murió un poco más tarde en el hospital. Después de la muerte de su madre, John desarrolló un sentido del humor muy cruel, se puso más agresivo, empezó a beber más... porque fue como si hubiera perdido a su madre dos veces: la primera, cuando fue a vivir con su tía Mimi en 1945, y después cuando murió Julia en 1958.



Cynthia Powell,
primera esposa de John Lennon.

Tras la muerte de Julia, John conoció en la Escuela de Arte a dos personas que iban a desempeñar un papel muy importante en su vida: Stuart Sutcliffe (nacido en Edimburgo y quien se convertiría en bajista original de los Beatles) y Cynthia Powell (una chica pija del otro lado del río Mersey, quien iba a ser su primera esposa). Pero ya había perdido interés en sus estudios de arte y empezó a pasar más tiempo emborrachándose y armando líos en los pubs cercanos a la Escuela de Arte que en clase. Otra persona muy importante en la vida de John, tras la muerte de su madre en 1958, fue Paul McCartney, cuya madre también había muerto de un cáncer de mama en 1956. Los dos chicos se volcaron en su música y empezaron a escribir canciones juntos. En cuanto a los Quarrymen, para finales de 1959 sólo quedaban tres miembros: John, Paul y George, pero únicamente tocaban en fiestas y bodas familiares y el futuro del grupo no parecía nada halagüeño. Con escasas actuaciones, los Quarrymen no iban a ningún sitio, y tanto John como Paul dejaron la música y George se incorporó a otro grupo: Les Stewart Quartet.

Otra vez la suerte echó una mano. Tras ver un reportaje en la tele sobre un *coffee club* londinense, Mona Best quiso abrir un local parecido al de Londres en el sótano de una casa que se había comprado en el barrio de West Derby. Para la inauguración del Casbah Coffee Club el 29 de agosto de 1959, Mona quería que actuara un grupo e invitó a Les Stewart Quartet de George Harrison. Sin embargo, en los días previos a la inauguración hubo problemas entre sus cuatro miembros y el cuarteto se quedó en un dúo: George y su amigo Ken Brown. George y Ken querían actuar solos en la fiesta de inauguración, pero a Mona no le hacía nada de gracia que actuara un dúo. ¡Mona quería que actuara un grupo! Entonces George llamó a sus dos excompañeros de los Quarrymen y los invitó a tocar con Ken y él, en la inauguración del Casbah. Se puede fijar la fecha del nacimiento de los Beatles como el 29 de agosto de 1959 cuando John, Paul y George volvieron a tocar juntos.

¿Qué habría pasado si Mona Best no hubiera decidido abrir el Casbah en el sótano de su casa y si no hubiera habido problemas entre los cuatro miembros de Les Stewart Quartet? A lo mejor John, Paul y George nunca habrían vuelto a tocar juntos y los Beatles nunca habrían existido, ya que a los pocos meses de la inauguración del Casbah, Stuart Sutcliffe, compañero de clase de John en la Escuela de Arte, ganó un premio de pintura en Liverpool con uno de sus cuadros. Una noche en el Casbah, John y Paul le convencieron para que gastara el dinero que ganó en comprar un bajo y se incorporó al grupo. Como homenaje a los acompañantes de Buddy Holly, los Crickets (grillos), John y Stuart decidieron cambiar el nombre de los Quarrymen a los Beatles (escarabajos)..., ¡otros insectos!

En mayo de 1960 el grupo volvió a cambiar de nombre, los Silver Beatles, para presentarse a una audición y convertirse en el grupo de acompañamiento del famoso cantante de Liverpool, Billy Fury. No lo lograron, pero se les ofreció la oportunidad de hacer de grupo de acompañamiento para otro cantante de Liverpool, Johnny Gentle, menos conocido que Billy Fury, para una gira por Escocia. La gira, mal organizada, fue un desastre, ya que había que viajar mucho entre las actuaciones y, además, John, Paul, George y Stuart no se llevaron nada bien con el batería, Tommy Moore. Al volver a Liverpool, su entonces mánager, Allan Williams, se había enterado de la posibilidad de mandar a su grupo a Hamburgo, pero existía un problema: no tenían un batería. Por entonces John, Paul, George y Stu pasaban mucho tiempo en el Casbah. Uno de los grupos que actuaban allí era los Black Jacks, con el hijo de Mona, Pete, de batería. Los cuatro componentes de los Silver Beatles pensaban que Pete podría solucionar el problema de la falta de un batería y lo invitaron a hacer una prueba en el agosto de 1960. Unos días más tarde John, Paul, George, Stuart y Pete emprendieron viaje a Hamburgo, ya con el nombre definitivo de los Beatles.

Cabe destacar el papel de Mona Best y la importancia del Casbah durante esta etapa en la vida de los Beatles. Mona compró la primera furgoneta que usaron para trasladarse de actuación en actuación y se convirtió en una especie de mánager/promotora de los Beatles a partir de la primavera de 1961, después del cese de Allan Williams. El Casbah también se convirtió en su propio club, y Mona siempre animaba al grupo a seguir. Sin los ánimos de Mona, para finales de 1961 los Beatles no habrían seguido juntos.

Los Beatles en Hamburgo

Cinco visitas a Hamburgo:

- agosto-noviembre de 1960 (Indra Club & Kaiserkeller Club)
- marzo-julio de 1961 (Top Ten Club) – Stuart Sutcliffe abandona el grupo
- abril-junio de 1962 (Star Club) – muere Stuart Sutcliffe en abril
- noviembre de 1962 (Star Club) – la primera visita sin Pete Best y con Ringo Starr
- diciembre de 1962 (Star Club)
- más de 200 canciones en su repertorio
- 4-8 horas al día tocando casi sin parar
- Se alojaban en unas condiciones penosas pero...
- ... ¡aprendieron a tocar 'bastante bien'!

«Nacimos en Liverpool pero crecimos en Hamburgo» - John Lennon



Los Beatles en Hamburgo. Arriba, en la primera fotografía, con Pete Best.

En busca de “propaganda humana”: Eduardo Westerdahl y el arte social

C. Brian Morris

“No creo que haya existido en la Historia un período más rico, de más eclosión, más auroral que el que abarca desde la descomposición impresionista de los valores reales hasta las últimas labores de la pintura [...]” Estas palabras, que pertenecen al primero de los dos artículos que escribió Eduardo Westerdahl sobre Hans Tombrock en 1934¹, revelan el entusiasmo y el conocimiento de un crítico sensible a las tendencias más fugaces, que vio en su profusión la necesidad de adoptar unas normas que idealmente le permitieran asesorar esas tendencias con objetividad. Westerdahl se sentía libre para sazonar sus observaciones de ironía, como cuando declaró que el dadaísmo “Era la bestia apocalíptica que arrasaría los últimos huertos de violetas, los bellos atardeceres, los museos y las actitudes hermosas”². Esa ironía se volvió más mordaz cuando contó, dos meses más tarde, que en el barco *Tanganyka* en el que viajaba,

Anoche he visto una dama inglesa con traje de noche y junto a ella un joven con chaleco. Este es el caos estético. Esta es la indisciplina, la igualdad, el ecuador. Esto es dadá. ¿Pero cómo es posible que toda esta gente sea enemiga de dadá? ¿Cómo es posible que aún hoy se rían de dadá?³

En el arte alemán de los años 20, Westerdahl veía que el dadaísmo subvirtió más que el decoro indumentario. Si el dadaísmo equivalía a la indisciplina, hacía falta una mente disciplinada para reconocerlo. A mí me parece significativo que las normas que postuló Westerdahl, pocas pero atinadas, las postulara en sus artículos sobre el arte social, como si quisiera prevenir contra el peligro que detectara en él de alterar el equilibrio mental. Su cautela es comprensible, porque es difícil permanecer neutral o impasible ante, por ejemplo, la cara del hombre herido dibujado por Otto Dix e incluido en su colección *La guerra* (*Das Krieg*, 1924). En el primero de sus ensayos sobre el arte social, Westerdahl preconiza indispensable un rigor intelectual que tiene como corolarios un control sobre las emociones y una purga de cualquier prejuicio que pudiera interferir el asesoramiento imparcial:

Para situarnos ante los giros sociales de la nueva pintura es indispensable una posición intelectual. Hay que limpiar de nuestro fondo una gran cantidad de sedimentos⁴.

Desde el centro estable que se asigna, nuestro crítico se siente capacitado para desempeñar el papel de juez en un proceso que conlleva demostrar su conocimiento del arte y su escepticismo ante creencias consagradas, declarando que a la Gran Guerra no se le podía achacar la fealdad de la pintura moderna. Para convalidar su afirmación, trajo a colación *La danzarina amarilla*, de Picasso, y *Los emigrados*, de Oscar Kokoschka. El cuadro de Picasso, dice, nos permite comprender como “la guerra librada al arte fue anterior a la guerra librada a los poderes sociales constituidos y que era esa tragedia, esa fealdad ya se respiraba en Occidente”. Afirmar que en el cuadro de Kokoschka aparecen “abiertamente el hambre, la guerra, la destrucción”, es reconocer que estas desgracias son consecuencias de esa misma guerra, y que estos emigrados eran en realidad refugiados dentro de su propio país, unos cuantos de los millones que fueron desarraigados de sus casas, muchas veces cruelmente, por el mismo ejército ruso, ante los avances de las tropas alemanas en el verano y otoño de 1915⁵.

(1) Eduardo Westerdahl, “Notas de arte. El pintor social Hans Tombrock en Tenerife”, *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 23 de enero de 1934.

(2) Eduardo Westerdahl, “Proceso de la pintura social”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 31 de mayo de 1931.

(3) Eduardo Westerdahl, *Viaje a Europa*, ed. Pilar Carreño Corbella. Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1996, p. 31.

(4) Eduardo Westerdahl, “Proceso de la pintura social”, art.cit.

(5) Véase Peter Gatrell, *A Whole Empire Walking. Refugees in Russia during World War I*, Bloomington, Indiana University Press, 2005.

Escrito un año más tarde, el segundo artículo en el que Westerdahl trata el tema tiene un título - "Tendencias horrosas y heroicas en la pintura social" — donde señala el imperativo de presentar antecedentes, citando a Constantin Meunier, Toulouse Lautrec, Otto Dix, George Grosz, Ernst Barlach y Käthe Kollwitz. En las frases "Alemania de post-guerra" y "la nación vencida", confluyen lugar y época, dos factores fundamentales para entender el carácter lacerante del arte social. "A esta manera de expresar los estados reales de la vida actual, se le llama justamente pintura social", aclara en el mismo artículo, después de indicar que esa pintura es el vehículo en el que:

(...) se presenta, vigorosa, obsesionante, la propaganda política [...] para exponer de manera sencilla el estado social de la época, los temas abolicionistas de determinadas colectividades o partidos políticos, la miseria, el hambre, la incapacidad del régimen capitalista para resolver ciertas degeneraciones humanas, etc.⁶

⁶ Eduardo Westerdahl, "Tendencias horrosas y heroicas en la pintura social", *Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife, no. 6, julio de 1932.

⁷ Eduardo Westerdahl, "Notas de arte. El pintor social Hans Tombrock en Tenerife", art.cit.

⁸ Eduardo Westerdahl, "Croquis conciliador del arte puro y social", *Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife, no. 25, abril de 1932.

En las alusiones a "propaganda política" y "temas abolicionistas" se entrevé una veta de reprobación, o de desagrado, que se repite en dos artículos que escribió en 1934. En uno, alude a "esta pintura social, de carácter destructor"⁷. En el otro, define el arte social como "una tendencia que parece agrietar" todas las conquistas del arte nuevo⁸. Los verbos *abolir*, *destruir* y *agrietar* responden a lo que Westerdahl insinúa es el propósito negativo del arte social. Aquí nos enfrentamos con una zona incómoda en sus evaluaciones de ese arte. Por un lado, él ve su potencial destructivo. Por otro, reconoce que, si el artista es lo que él denomina "el tubo conductor de un estado de espíritu que necesita una experiencia determinada", ese artista tiene forzosamente que obrar, según su término, "por inducción". Su definición del artista como "tubo conductor" pertenece a su más profunda consideración del tema en un ensayo equilibrado, según indica el título: "Croquis conciliador del arte puro y social". Este ensayo demuestra una madurez en la confianza con la que elabora la conexión umbilical entre arte y época:

El arte no es nunca un azar y las últimas escuelas son brotes exactos de un clima espiritual. El arte no es una dictadura, ni un servicio a una forma política, sino algo más profundo que circula en el tiempo, extracto de los problemas de una época, que tenemos que aceptar y no imponerlo. [...] La pintura tiene que obrar de manera crítica. Los robustos ciervos, los gruesos peces, *las rezumantes frutas*, las espléndidas mujeres, perfectas, saludables, satisfechas, se han convertido en gamos esqueléticos, soles hostiles, tierras sacudidas de tortura, cabezas destruidas por el hambre, por la miseria, por la crisis. No es un hampa bohemia, sentimental, como la de Musset, como la de Verlaine. No. Es un hampa cargada de tragedia, que habría de tener su esplendor precisamente en la nación más castigada, en la nación vencida, en Alemania.

Estos escritos captan el conflicto entre la desazón que le inspiraba el arte social y la compulsión que sentía como crítico de considerarlo con ecuanimidad. Matizar "propaganda" cuando llegue a tratar a Tombrock, demuestra su conciencia de que ya era una palabra cargada de asociaciones, y que distinguir entre arte y propaganda iba siendo cada vez más difícil con el auge de regímenes totalitarios. El propósito abiertamente político de los fotomontajes del alemán John Heartfield, gran amigo de George Grosz, como en *El significado del saludo de Hitler*, de 1932, no merma su originalidad. De la misma manera, el mensaje explícitamente anti-bélico de Kollwitz en *¡Nunca más la guerra!*, de 1924, responde a unas convicciones tanto personales como políticas: su hijo cayó en el primer mes de la guerra.

Tanto Heartfield como Kollwitz cumplen la función de ser lo que llama Westerdahl "tubos conductores", categoría que incluye al francés Honoré Daumier, al inglés William Hogarth, y al español Francisco de Goya. En su sentido más amplio, estos son artistas sociales porque retratan algún aspecto de su entorno social de una manera crítica. Como categoría, el término "arte social" parece propio de España. En inglés esta frase entra dentro del concepto de la palabra "commitment" —es decir, compromiso— una adhesión incondicional que durante los años 30 aglutinaba a muchos escritores y artistas de la

izquierda, por ejemplo, W. H. Auden en Inglaterra, Rafael Alberti en España, Louis Aragon en Francia, donde la palabra de rigor era *engagé* y donde se alude a *l'art politique*, cuya característica principal, según un crítico, es “la voluntad de *servir*”⁹.

Estar al servicio de la historia es lo que se propusieron tres de los cuatro artistas sociales nombrados por Westerdahl: Kollwitz, Dix y Grosz. Grosz en particular captó la violencia que irrumpió en Alemania a finales de 1918 y a principios de 1919 en dos dibujos complementarios. En el primer dibujo, *Noske, Ministro de Defensa de la República Alemana*, de 1919, Gustav Noske —que había sido escogido por el canciller Ebert precisamente por ser un hombre duro- se arrodilla ante el gorro frigio, en el que la R anuncia su asociación con la libertad republicana. Su reverencia es hipócrita, porque lo que realmente venera es la supresión de la libertad y de los derechos civiles reclamados por la clase obrera, algo que consiguió con la complicidad de los militares que le vigilan, uno de los cuales —el oficial prusiano a la derecha- volverá a aparecer unos años más tarde en un dibujo de Grosz. En el segundo de los dibujos —*A su salud, Noske! El proletario ha sido desarmado*- Grosz nos enseña la perfidia de Noske, quien, ante los disturbios callejeros provocados por los izquierdistas al principio de 1919, permitió e incluso incitó a los *Freikorps* —militares que nunca aceptaron la derrota alemana y llegaron a constituir el ejército privado, los temibles *Sturmabteilung* de Hitler- a acatar el orden dado por Noske el 9 de marzo de ese año: “[...] cualquier persona que lleve armas contra tropas gubernamentales será ejecutada en el acto”¹⁰. En la “Semana Sangrienta” de enero de 1919, dos líderes de la izquierda, Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg, fueron asesinados por miembros de los *Freikorps*, iniciando, unos dos meses después del armisticio, lo que Hannah Arendt ha llamado “la danza de la muerte de la Alemania de post-guerra”¹¹. En vez de traer la paz, el armisticio desató la ira fratricida captada por Max Beckman en su cuadro *La noche*, pintado durante el invierno turbulento de 1918-1919, donde plasma la brutalidad cometida contra una familia en su propia casa por una de las pandillas que pululaban por las calles de Berlín.

En este cuadro, familia y pandilla constituyen dos de los muchos extremos que minaban la sociedad alemana de la post-guerra, dividida entre una izquierda vigorosa y una derecha apuntalada por el ejército, manipulador astuto del partido social-demócrata al que permitió gobernar. La complicidad del gobierno y el ejército hizo que la democracia no fuera más que una mentira, un camuflaje para esconder —mal- las intenciones vengativas de éste y para disfrazar el rearme. La emoción que predominaba era el odio, según ha recordado Grosz:

Todo el mundo era odiado: los judíos, los capitalistas, la clase alta, los comunistas, el ejército, los propietarios, los desempleados, el Ejército Negro, las comisiones de control, los políticos, los almacenes, y otra vez los judíos.

Y sigue:

Era un mundo totalmente negativo, con espuma multicolor en la superficie que mucha gente tomaba por la verdadera Alemania feliz antes de la irrupción de la nueva barbarie. Por debajo mismo de la superficie fugaz pero vivaz del pantano lustroso estaba la fratricida y discordia general, y se estaban formando regimientos para el ajuste de cuentas final¹².

“Era curioso”, cuenta Grosz, “conforme subían los precios, también subían las ganas de vivir. [...] Había nuevos bailes por todas partes; fluía libremente el champán francés; delante de cada café, hotel, o bar, docenas de personas permanecían de pie como ante las puertas de los castillos de una manera pintoresca, con las manos abiertas extendidas”¹³. Esos mendigos aparecerán constantemente en las obras de Grosz y Dix, algunos lisiados veteranos de la guerra, miembros desdichados de los siete millones y medio que estaban sin trabajo hacia el final de 1932, año que vio —entre el primero y el 20 de junio- casi quinientas luchas callejeras y una oleada de asesinatos y agresiones.

⁽⁹⁾ “Servir l’histoire devient le fondement même de l’art et de sa pratique”: Paul Ardenne, “L’Artiste et la relation politique” (1991), recogido en *L’Art dans son moment politique. Écrits de circonstance*, Bruselas: La Lettre Volée, 1999, pp. 35-36.

⁽¹⁰⁾ Robert G. L. Waite, *Vanguard of Nazism. The Free Corps Movement in Postwar Germany 1918-1923*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1970, pp. 72-73.

⁽¹¹⁾ Hannah Arendt, *Men in Dark Times*, Nueva York: Harcourt, Brace & World, 1968, p. 36. Para el asesinato de Liebknecht y Luxemburg, véase Waite, *ibid.*, pp. 62-63.

⁽¹²⁾ George Grosz, *An Autobiography*, trad. Nora Hodges, University of California Press, 1998, pp. 149-150.

⁽¹³⁾ Grosz, *ibid.*, p. 125.

(14) Erwin Piscator, *The Political Theatre*, trad. Hugh Rorrison, Londres, Eyre Methuen, 1980, p. 23.

(15) Olaf Peters, "Intransigent Realism: Otto Dix between the World Wars": en Olaf Peters (ed.), *Otto Dix*, Neue Galerie, The Montreal Museum of Fine Arts, c. 2010, pp. 13-31.

(16) La fotografía de Luis Magán acompañó el artículo de Antonio Muñoz Molina, "Dificultad de la ficción", *El País*, Madrid, 20 de octubre de 2012.

(17) Franz Roh, *German Art in the 20th Century*, Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society, 1968, p. 152. Roh ni siquiera nombra a Tombrock.

(18) Erwin Piscator, *The Political Theatre*, ed. cit., p. 188.

(19) *ibid.*, p. 189.

(20) Eduardo Westerdahl, "Notas de arte. El pintor social Hans Tombrock en Tenerife", art. cit.

Erwin Piscator, fundador de un teatro proletario, ha escrito que en esos años turbulentos "el contenido determinaba la forma"¹⁴. Hay que apostillar que en esos años, la misma turbulencia social y política determinaba el contenido de lo que se escribía y lo que se dibujaba o pintaba. La lucha por la vida exigía un enfoque sobre lo visible, lo material, lo humano, y excluía lo subconsciente, lo abstracto y los experimentos que se estaban efectuando en Francia. La realidad misma generaba el Verismo y lo que se denominaba la *Neue Sachlichkeit*, la Nueva Objetividad. Esta manera de percibir la vida, que ha llevado a un crítico a hablar del "realismo intransigente" de Otto Dix¹⁵, representaba la vida, casi siempre urbana, en sus extremos: hay culpables e inocentes, poderosos e impotentes, cabarets y calles inhóspitas. Pero lo que domina es la miseria: las familias apiñadas en cuartos destartados; los mendigos; los mutilados de guerra; y la gente con hambre.

La inflación galopante hacía cada vez más difícil que la gente pudiera comprar comida: en el otoño de 1923 un billete de un millón de marcos no era suficiente para comprar una rodaja de pan. El hambre es una aflicción que no conoce fronteras: crea una hermandad que reúne a los niños famélicos retratados por Kollwitz en su litografía *Niños hambrientos*, de 1924; a los hombres que hacen cola en el grabado *Cola para el pan-Nadie se ha muerto de hambre*, que hizo el artista norteamericano Reginald Marsh en Nueva York en 1932; al niño hambriento que come vorazmente en la fotografía que sacó la fotógrafa norteamericana Dorothea Lange en California en 1938; y las personas escarbando en contenedores y bolsas de basura en Madrid en 2012, según vemos en una fotografía que sacó Luis Magán¹⁶. Con su contraste esta fotografía es tan elocuente como el dibujo de Grosz que lleva como título un verso de Rainer Maria Rilke: "La miseria es un gran resplandor por dentro".

Las caras de expresión angustiada que dibuja Grosz se repiten en las obras de Kollwitz en particular. Otras caras y expresiones se encuentran en las obras de Dix, Grosz y Tombrock, y nos ayudan a distinguir entre ellos: caras de locura o extrañeza en Tombrock; caras desfiguradas en Dix; caras cerriles en Grosz. Los personajes de estos cuatro artistas constituyen un reparto deprimente de la Alemana de la post-guerra mediante distintos énfasis y técnicas: la sobria sencillez de Kollwitz; la deformación a veces grotesca de Dix; la caricaturización de Grosz; el enfoque atormentado de Tombrock. Los personajes que pululan en todas sus obras viven como víctimas, y lo son también los artistas que los retratan, condenados a no clamar sino a crear imágenes en el desierto, estigmatizados por la propaganda nacionalsocialista que embistió contra "el bolchevismo cultural y el estilo subhumano de Kollwitz" y contra "el nihilismo ético de Dix y Grosz"¹⁷.

"¿Cuáles son las fuerzas del destino en nuestra época?" preguntó Piscator¹⁸. Al contestar a su manera esa pregunta, los cuatro artistas que interesaban a Westerdahl acataron la norma, resumida por Piscator, de que el arte no tiene que esquivar la realidad. Como corolario, sigue Piscator, "No podemos permitir que nos cohiban los impulsos ideales ni éticos ni morales si el motor de la acción es político, económico y social"¹⁹. La supresión de estos impulsos morales corresponde a la insistencia de Westerdahl en la necesidad de adoptar una posición intelectual ante los "giros" de la nueva pintura. Mientras el hombre sensible que era Eduardo Westerdahl tenía motivos para indignarse ante "cabezas destruidas por el hambre, por la miseria, por la crisis", el crítico sobrio se había propuesto normas que refrenaban sus emociones al postular una moderación que pone de relieve un elogio tan inesperado como llamar "maestros" a esos artistas en el primero de sus artículos sobre Tombrock. Después de hablar de las obras de Heinrich Zille, Kollwitz y Grosz, que había visto en la Galería Nacional de Berlín, Westerdahl dice: "Junto a esta obra de los grandes maestros, se encuentra el maestro Hans Tombrock"²⁰. Lástima que no hablara de Dix, porque sus comentarios sobre Kollwitz y Grosz revelan una mayor comprensión que la que había demostrado en su artículo de 1932 sobre "Tendencias horribles y heroicas en la pintura social". La obra de Zille, afirma, "parecía anunciar la aparición de Käthe Kollwitz, consagrada de lleno a la desesperación, al hambre, a presentar el horror y la miseria en que se desenvuelve el proletariado". En cuanto a Grosz, le describe como "pintor tendencioso, de destrucción del mundo capitalista, de grandes elementalidades técnicas, pero de una finísima concepción social".

En los comentarios que hizo Westerdahl en 1932 se detecta cierta impaciencia y pocas ganas de aclarar las “diferencias sentimentales” que veía entre las obras de esos tres pintores, llegando incluso a recurrir a la misma palabra –“sarcasmo”- para caracterizar la obra de Dix y Grosz. En ese artículo de 1932, le dedica a Kollwitz una sola oración: “Kollwitz se limita a la presentación de una humanidad hambrienta, modelos del paro obreros, madres anémicas y niños raquíticos”. Esta afirmación escueta es testimonio del esfuerzo de nuestro crítico por mantener una distancia emocional, que él mismo acortará cuando llegue a declarar dos años más tarde que la artista está “consagrada de lleno a la desesperación, al hambre, a presentar el horror y la miseria en que se desenvuelve el proletariado”. Westerdahl se habrá dado cuenta de que Kollwitz se restringía a esa temática no por ninguna limitación como artista, sino porque ve como su misión artística y humana “dar voz a los sufrimientos de la humanidad, los sufrimientos amontonados hasta el cielo”²¹. Según demuestra en diversos autorretratos, se sentía abrumada por esos sufrimientos, que trascienden a Alemania, como el encarcelamiento, la maternidad, la viudedad, la infancia cada vez más vulnerable, la muerte. En 1972 el movimiento independentista en Irlanda del Norte no tenía reparos en emplear como protesta contra el gobierno inglés, el sexto y último dibujo de la serie que hizo Kollwitz sobre *La guerra de los campesinos, del siglo XVI, Los prisioneros*²². Aquí los presos están hacinados como animales en un corral, más bien que encarcelados en celdas. Las sogas y cadenas que les atan les privan de humanidad, ofreciéndonos una imagen que, desgraciadamente, hemos visto y seguimos viendo por todo el mundo. De la misma manera, todavía hay madres y esposas que tienen que recibir la noticia trágica, como la madre en un dibujo de 1921, *Caido en la guerra*, de que se hijo o marido ha sido muerto. Se entiende por qué ella se limitaba a retratar a esa humanidad agobiada: era su vida, su vocación; era la gente entre la que vivió durante cincuenta años, la que veía en la consulta de su marido Karl, que era un médico de la seguridad social, que tuvo una clínica en un barrio obrero del norte de Berlín hasta que la cerraron los nacionalsocialistas. Madre ella misma, veía en la maternidad una fuente insondable de dolor. Es la madre que sufre, desconsolada y abrumada, la que domina el dibujo que hizo Kollwitz en 1903, *Mujer con niño muerto*. La muerte es el futuro que espera a tantos niños inocentes, y es su misma vulnerabilidad lo que la artista lleva como una carga en su dibujo *Mujer con niños que van a su muerte*.

(21) *ibid.*, p. 96.

(22) Martha Kearns, *Käthe Kollwitz: Woman and Artist*, Nueva York, The Feminist Press, 1976, p. 106. Sobre la cabeza de los prisioneros están escritas, en una letra parecida a la de la artista, “No more internment”.

Los sentimientos que Kollwitz vierte en estas obras son fáciles de intuir, están a flor de piel, ilustraciones conmovedoras de una humanidad malhadada. Cuando Westerdahl se propone esbozar las “diferencias sentimentales” que distinguen la obra de esta artista de la de Dix y Grosz, recurre a una palabra –“sarcasmo” en Dix, “sarcasmo elemental” en Grosz- que a duras penas capta los sentimientos de estos dos artistas ni las técnicas que emplean para expresarlos. Mientras la deformación como técnica y táctica de Dix se insinúa en la alusión de Westerdahl a los “desnudos adiposos”, su mención de “óleos encasillados en la nueva objetividad de la pintura” se refiere explícitamente a la moda de *Neue Sachlichkeit*, sin aclarar que esa objetividad estaba sujeta a un punto de vista que miraba el entorno a través de un lente deformador, algo como los espejos en la Calle de los Gatos que inspiraban los esperpentos de Valle-Inclán. El sarcasmo resume la manera en la que Dix trató muchas escenas de la post-guerra, pero no sirve como diagnóstico de las obras en las que se enfrenta con la guerra misma, de la que dijo: “Yo estaba afanándome por representar la guerra objetivamente, sin querer suscitar la compasión, sin propaganda. Evité representaciones de batallas”²³. Ya se había librado una de tantas batallas cuando viera dos calaveras: *La muerte en el frente cerca de Tahure*, uno de los dibujos de la colección *La guerra*, testimonio de su admiración por los *Desastres de la guerra*, de Goya²⁴.

(23) Brigitte Reinhardt, “Dix - A Painter of Facts. His Paintings in the Gallery of the City of Stuttgart”, en *Otto Dix*, Stuttgart, Edition Cantz, 2012, p. 33.

(24) *Ibid.*, p. 33.

Mientras miles de hombres murieron, miles sobrevivieron, destinados a una existencia precaria como *Heimkehrer* –los soldados que regresan- que dominan la novela de Erich Maria Remarque, *Der Weg Zurück (El camino de regreso)*, de 1931, y que se ven por todas partes, sobre todo en las calles de las ciudades, fácilmente reconocibles como lisiados, o mutilados, o desfigurados, o simplemente figuras patéticas, desmoralizadas, mal vestidas, como en el dibujo de Dix, *Nómina de los soldados que regresaron*. Al igual que

Grosz y Tombrock, Dix era uno de esos soldados que volvieron a un país donde se libraba otro tipo de guerra, un país cruel, que no tenía ninguna compasión por los que habían sufrido tanto por él, expuestos a la fría indiferencia, cuando no al antagonismo general. En el dibujo de Dix, *Strasse*, de 1920, la calle es un sitio hostil, donde la única persona que se ve de cuerpo entero no tiene el cuerpo entero: parece que tiene palos en vez de piernas, y la mano extendida —una de tantas recordadas por Grosz— que pertenece a un brazo desproporcionadamente largo, parece a punto de recibir las pisadas más bien que las monedas del hombre que entra en el cuadro para cometer un acto redundantemente violento. El hombre que se ve en la parte inferior del dibujo moviéndose hacia la derecha, se propulsa hacia la izquierda, pero hacia arriba, en el cuadro *Prager Strasse*, también de 1920, que era, y sigue siendo, una calle llena de tiendas muy popular y transitada de Dresde. Los escaparates de dos tiendas aparecen en el cuadro de Dix. Lo que se ve en ellos sirve a la vez de contraste y confirmación: la mujer medio desnuda a la derecha, y las mujeres con peluca a la izquierda, presentan un ideal de belleza que choca con la fealdad de la niña, y aún más con los cuerpos horriblemente mutilados de los hombres que quisieran aprovechar los miembros artificiales que se exhiben detrás de ellos. Mientras uno parece inmovilizado en sus piernas de palo, el otro se mueve en un tipo de carrito al que han tenido que recurrir demasiados desgraciados, según han demostrado Luis Buñuel en su película *Los olvidados* y Francisco de Goya en un dibujo que documenta algo que vio en Burdeos, *Mendigos que se llevan solos en Bordeaux*, de 1824-1828.

En este caos de manos, humanas y artificiales, trozo de periódico, partes de animales y zapato, hay dos detalles que llaman la atención: el titular del periódico que pregona, ya en 1920, *Juden raus! (¡Judíos fuera!)*, y la medalla —la cruz de hierro— que luce el hombre truncado, insinuando entre ellos —el mensaje y la medalla— una conexión que habría de tener consecuencias mortíferas. Es la misma medalla la que lleva orgullosamente uno de los tres jugadores de cartas en otro cuadro hecho en 1920, *Los jugadores de skat*. El desmembramiento espeluznante que han sufrido los tres jugadores, que hace difícil distinguir entre las piernas de palo y las patas de palo de la mesa y de las sillas, parece menos horripilante que la terrible desfiguración en las orejas, caras, ojos y manos, como si se agarrasen a la vida con todo el empeño que dedican a agarrar las cartas. Este combate entre la normalidad de la actividad y el aspecto anormal, grotesco, de los jugadores, hace que este cuadro sea una condena de la guerra tan elocuente como cualquier tratado o discurso o descripción gráfica, como las que hizo Remarque en su novela *El camino de regreso*. Dix no ha hecho sino registrar, como pintor, una realidad documentada ampliamente en los anales médicos de la post-guerra. Según un rumor corriente en Alemania, existía un asilo donde se encerraban hombres tan horriblemente desfigurados que nadie debería verlos. Dix nos lleva a ese sitio, nos hace enfrentarnos con tres figuras que mantienen su dignidad en un país que ha perdido la suya.

Mientras recluir a unos cuantos podría evitar herir sensibilidades delicadas, el magnífico tríptico *Metrópolis*, de 1927-1928, demuestra que mucha gente tiene la sensibilidad tan embotada, que los que se divierten no se fijan en los que sufren: el veterano, sin piernas, y el que yace inconsciente, o muerto, en el suelo, que figuran en el panel de la izquierda. Y el mendigo desfigurado sentado en el suelo en el panel de la derecha. El sarcasmo que detectaba Westerdahl en Dix modula toda la obra. Escoger como vehículo un tríptico nos inserta en una tradición religiosa, sobre todo en la Italia de los siglos XV y XVI, en la que la Madona domina el panel central flanqueada por dos santos. Aquí no hay ninguna Madona: el centro está ocupado por una mujer pelirroja, que baila desafortunadamente a la música de jazz tocada, con evidente brío, por una de tantas bandas, tanto alemanas como americanas, que animaron los cabarets de Berlín con sus instrumentos estrepitosos, como el enorme saxófono. Dix nos conduce desde la calle al centro mismo de uno de esos múltiples cabarets que surgieron en la Alemania de la post-guerra, proporcionando a los que tuvieran dinero bebidas, bailes, espectáculos a veces obscenos, y canciones que trataban la desgracia de los que nunca pudieran entrar en esos locales, como los *Dirnenlieder*: canciones de prostitutas²⁵.

(25) Alan Lareau, *The Wild Stage. Literary Cabarets of the Weimar Republic*, Nueva York, G. P. Putnam's Sons, 1974, p. 75.

En este tríptico vemos la metrópolis por los ojos de Dix: alegre para algunos, despiadada

para otros. Por aborrecibles que le pareciera la metrópolis, esta ejercía la misma fascinación sobre él que sobre Grosz, y sobre los futuristas italianos²⁶. Esta es la ciudad cruel: el París de Baudelaire, el Nueva York de García Lorca, el Londres de T. S. Eliot, poetas que, lo mismo que Dix y Grosz, encarnan la paradoja dolorosa de que, para condenar una ciudad, hay que conocerla y vivir en ella. Grosz, según Westerdahl, estaba dotado de “una finísima concepción social”. En un ensayo que escribió en 1925, Grosz recuerda:

Comencé a mirar a artistas y moralistas tendenciosos: Hogarth, Goya, Daumier y otros parecidos. [...] Dibujaba y pintaba, acosado de contradicciones, e intentaba con mi obra retratar el mundo en toda su fealdad, enfermedad y desesperación.

Y sigue:

¡Ya no me interesaban el infierno y el poder demoníaco de Swedenborg! Yo estaba viendo con mi propios ojos a los verdaderos diablos: hombres en pantalones, con barbas, con y sin medallas y cintas”²⁷.

En *Ecce homo* –título que le causó graves problemas legales- aparece el hombre en toda su debilidad, venalidad, y brutalidad, haciendo inevitable que recurriera a la caricatura, una manera de dibujar que predomina, él dijo años más tarde, en una “época de decadencia”²⁸. Es una técnica que inevitablemente deshumaniza a los que se retratan. Por eso, nos cuesta aceptar la afirmación del artista de que “Mis dibujos no tenían propósito alguno: los hacía para demostrar lo ridículas y grotescas que eran las hormigas atareadas y arrogantes en el mundo en torno mío”²⁹. Eso es lo que consigue en *Ecce homo*, donde nos enfrentamos con caras desagradables, por ejemplo, la de *Nadie puede copiar esta creación nuestra*. Superviviente de una guerra que duró cuatro años, y testigo de una post-guerra que parece no tener fin, Grosz se sintió capacitado en 1931-1932 para interpretar *El espíritu del siglo*, donde convalida lo que él mismo experimentara y pronostica lo que van a experimentar los millones de víctimas de las guerras que se habrían de librar, que se han calculado en 22 millones en 160 guerras entre 1945 y 1994³⁰.

Westerdahl vio a Grosz entregado a un “combate contra el erotismo, los placeres de la burguesía”. Esos placeres son los que satiriza en el dibujo *Savoir vivre*, y en el dibujo cuyo título está exento de ironía, *Pasándolo bien*, donde nos da acceso al interior de un cabaret. Cuando nos lleva dentro de las casas, Grosz nos enseña escenas íntimas, infaliblemente degradantes para las mujeres que aparecen en ellas, desnudas o casi desnudas: la mujer contemplada cerrilmente por el bruto con la bragueta abierta en un dibujo; la joven ojeadada con lujuria en otro. Encontrar acuarelas explícitas de Grosz en una colección de arte erótico sugiere que el erotismo contra el que luchaba, según Westerdahl, era un combate que libraba con gusto, tal era la complacencia con que documentaba posturas y actividades sexuales³¹. La única censura que podríamos deducir de estas acuarelas, es que la actividad sexual es venal, un elemento ineludible del mundo que Grosz percibía como feo y enfermo.

Ante las obras de Grosz, Westerdahl tenía que minar todo su fondo de moderación, recurriendo primero a la frase “sarcasmo elemental”, y luego aplicando ese adjetivo a su técnica en las acuarelas y dibujos, los que revelan, según repite, “grandes elementalidades técnicas”. Esa crítica la hizo Bertolt Brecht de los dibujos de Hans Tombrock, por quien Westerdahl demuestra una simpatía y una comprensión que le llevan a elogiarle por vía indirecta, subrayando lo que no es y lo que no hace, alegando que “Aquí –es decir, en el arte de Tombrock- no está Grosz, ni está Kollwitz. No existe aquí la crítica sutil de la burguesía, ni el hambre ni el raquitismo. Aquí existe con toda su fuerza el drama de la figura con la carga de su vida”³². Según Brecht, Tombrock no entiende la perspectiva; caracteriza a las personas poniendo sombras en las caras; ignora las leyes de la gravedad y de la anatomía³³. Westerdahl reconoce estos defectos, concediendo que “Sus materiales plásticos son elementales. Sus colores pobres y de una simplicidad extraordinaria.

(26) Véase, por ejemplo, los cuadros de Gino Severino, *El bulevar*, 1910, y Umberto Boccioni, *La calle entra en la casa*, 1911

(27) Cito por la traducción inglesa de Paul Gorell: Grosz, John Heartfield, Wieland Herzfelde, *Art is in Danger*, Nueva York, Curbstone Press, 1987, pp. 50, 51.

(28) *ibid.*, p. 240.

(29) *ibid.*, p. 111.

(30) Barbara Ehrenreich, *Blood Rites. Origins and History of the Passions of War*, Nueva York, Henry Holt, 1997, p. 226.

(31) *The Complete Book of Erotic Art, Volumes 1 and 2*. Compiled by Phyllis & Eberhard Kronhausen. Nueva York, Bell, 1978, vol. 2, láminas I-VIII.

(32) Eduardo Westerdahl, “Notas de arte. El pintor social Hans Tombrock en Tenerife”, *art.cit.*

⁽³³⁾ Bertolt Brecht *Journals*, ed. John Willett, trad. Hugh Rorrison, Nueva York, Routledge, 1993, pp. 45-46.

⁽³⁴⁾ Eduardo Westerdahl, "Hans Tombrock en Tenerife", *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 9 de noviembre de 1934.

Sus obras, concepciones veloces de una hora"³⁴. Sin embargo, es menos exigente con Tombrock que con Grosz, y esta disposición a aceptar estos defectos nos dirige hacia el contenido de las obras de Tombrock como la zona donde nuestro crítico se siente menos desazonado.

Aunque Westerdahl reconoce que la obra de Tombrock —lo mismo que la de Kollwitz, Dix y Grosz— es "un fruto del tiempo", que éste "comprende el arte como entrega absoluta del artista a la causa social", pretende —algo que no hace con los otros tres artistas— que "las figuras de Tombrock son figuras urgentes, figuras de problemas ancestrales". Pretende además que esas figuras son protagonistas en el drama de la vida, "el drama de la figura con su carga de su vida". Y esa carga —sea el hambre, el embarazo, la miseria— es lo que sienten sus tipos solitarios: por ejemplo, los *Niños hambrientos*, de 1930, dibujo que contradice la afirmación de nuestro crítico de que en Tombrock no hay hambre. Hay caras que reflejan el sufrimiento físico, como la de la mujer en estado, *Embarazada*, de 1930; hay otras que revelan un proceso degenerativo, como la de la vieja prostituta, de 1929. Son caras que emparentan sus dueños con los locos de Goya y con los personajes de las películas de terror, como el Conde Orlok, de *Nosferatu*. El hambre, la soledad, la desolación, la embriaguez: estos son algunos de los "problemas ancestrales" que interpreta el artista, según Westerdahl. "Lo maravilloso de Tombrock", escribe nuestro crítico, es la captura de algo eterno, que vemos en Rembrandt, que vemos en Goya, que vemos en Ensor: el olor secular de la humanidad, atormentado, descompuesto, heroico, en cuyas cabezas y piltrafas late todo el hedor, toda la grandeza y toda la miseria del mundo³⁵.

⁽³⁵⁾ Eduardo Westerdahl, "Notas de arte. El pintor social Hans Tombrock en Tenerife", art.cit.

Nombrar a Rembrandt, a Goya y a Ensor confiere a Tombrock una alcuña artística que favorece al artista al mismo tiempo que le permite al crítico perfilar el carácter distintivo de su obra, diciendo que Tombrock no necesita "especular" —verbo curioso— como Goya en sus *Caprichos* o a James Ensor, "creándose un tema de máscaras", algo que se ve en su cuadro *Las máscaras y la muerte*, de 1898. El carácter eterno que Westerdahl detecta en esos tres pintores, es lo que ensalza en un homenaje que se puede interpretar como una crítica indirecta de Kollwitz, Dix y Grosz. La combinación de ancestral y eterno indica por qué, según Westerdahl, "no hay aquí simplemente una propaganda política. Existe aquí una propaganda social, una propaganda humana"³⁶. La humanidad que Westerdahl siente en Tombrock es lo que hace que su obra, aunque fruto de su tiempo, lo trascienda, un mérito que, implícitamente, no se ganan los otros artistas. Mientras Kollwitz, Dix y Grosz captan con pormenores dolorosos el mundo en que viven, no salen de él. Tombrock, en cambio, es ciudadano del mundo, el Peregrino de John Bunyan, el Critilo de Baltasar Gracián, el protagonista de su propia vida peripatética, que se ofrece como una alegoría más. Miembro de la Hermandad Internacional de Vagabundos fundada por Gregor Gorg, Tombrock narra su vida en sus obras, que son al mismo tiempo una convalidación de su vida errabunda que despliega ante nosotros con escenas, por ejemplo, de Hamburgo, Ragusa, Trebinka, Sarajevo, Mostar y Dubrovnik.

⁽³⁶⁾ Eduardo Westerdahl, "Hans Tombrock en Tenerife", *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 9 de noviembre de 1934.

La admiración que sentía Westerdahl por la obra de Tombrock la generan en gran medida lo que llama "Un estrecho contacto, durante sus meses de viaje", y luego "una larga correspondencia". Autor, en colaboración con Domingo López Torres, de una monografía sobre el artista publicada por *Gaceta de Arte*, Westerdahl se siente calificado para atribuir a ese artista un propósito noble que no reconoce en Kollwitz, Dix y Grosz: crear figuras que se mueven "en defensa de la justicia humana total", cuya misión es "Excitar una zona moral. Simplemente. Provocar un estado de perfección humana en los sentimientos de los espectadores". Según nuestro crítico, el arte para Tombrock es "la perfecta biografía de un poeta en la calle": el errante eterno, a quien López Torres denomina un "vikingo del espíritu"³⁷. Tombrock es el insatisfecho cuyo vagabundeo es una búsqueda constante, un recorrido sobre un camino que el protagonista de Remarque emprende al final de su novela, *El camino de regreso*, "un camino de tribulación"³⁸. Los dos vagabundos a quienes Tombrock retrata en 1930, desmelenados, maltrechos, desaliñados, caminan hacia su futuro incierto, acto que Charlot emulará —con el mismo efecto— al final de *Tiempos modernos*.

⁽³⁷⁾ Domingo López Torres, "Arte social. Hans Tombrock", *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 24 de enero de 1934; reproducido en López Torres, *Obras completas*, ed. C. B. Morris y Andrés Sánchez Robayna, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, 1993, p. 218.

Aunque el paralelo entre Tombrock y Charlot pueda parecer frívolo, tanto el cómico como el artista superan su entorno, no permiten que ni el contexto ni las circunstancias que lo forman les venganzan. Reconocer que Kollwitz, Dix y Grosz llegaron a ser los artistas que eran por las circunstancias que vivieron y sufrieron, es también reconocer que eran víctimas de las mismas circunstancias que interpretaron. La búsqueda de algo eterno que Westerdahl admira en Tombrock era precisamente la negación de las circunstancias. “Desprenderse de la realidad inmediata y del verismo deformante de los expresionistas”, es la hazaña que Westerdahl admira en Luc Peire³⁹. Una purga parecida es lo que consigue Maribel Nazco, quien, según nuestro crítico, “se nos viene escapando siempre de las manos entre abstracciones y concreciones [...]”⁴⁰. El riesgo del arte de Kollwitz, Dix y Grosz reside para Westerdahl en su contenido documental, en su texto explícito y literal y en su efecto visceral, que no pide nada al intelecto sino todo a las emociones —con el potencial de desnortar a la más equilibrada de las personas, de hacer que esa persona pierda la ecuanimidad que él se desvive por mantener. La comprensión que tenía Westerdahl del arte social era profunda; su crítica de ella era perspicaz, mesurada y consistente, como su propia personalidad.

⁽³⁸⁾ Erich Maria Remarque, *The Road Back*, ed. cit., p. 343.

⁽³⁹⁾ Eduardo Westerdahl, *Luc Peire*, Puerto de la Cruz, Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, 1953, p. 29.

⁽⁴⁰⁾ Eduardo Westerdahl, *Maribel Nazco*, Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1977, p. 29.