Bertolt Brecht en el exilio: escribir bajo la tormenta de los barcos alemanes 1933-1941

Santiago Brand López

Monografía presentada para optar al título de Historiador

Asesor
José Manue Serrano Alvarez, Doctor (PhD) en Historia

Universidad de Antioquia
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Historia
Medellín, Antioquia, Colombia
2021

Cita nota al pie	[1]Santiago Brand López, “Bertolt Brecht en el exilio: escribir bajo la tormenta de los barcos alemanes 1933-1941” (Tesis de pregrado, Universidad de Antioquia, 2021).
Bibliografía **Estilo Chicago 17 (2017)**	Brand López Santiago. “Bertolt Brecht en el exilio: escribir bajo la tormenta de los barcos alemanes 1933-1941”. Trabajo de grado profesional, Universidad de Antioquia, 2021.







CRAI María Teresa Uribe (Facultad de Ciencias Sociales y Humanas)

Repositorio Institucional: http://bibliotecadigital.udea.edu.co

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: John Jairo Arboleda Céspedes.

Decano: John Mario Muñoz Lopera

Jefe departamento: Luz Eugenia Pimienta Restrepo

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Agradecimientos

A mis padres, quienes tuvieron la paciencia de Penélope en la conclusión de mis estudios universitarios

Al profesor José Manuel Serrano, quien siempre fue generoso con su conocimiento y me motivó a escribir una tesis sobre Alemania desde Colombia.

A Chela, cuya amistad es un tesoro inesperado que me deja mi paso por la UdeA y a quien se le ocurrió el tema de mi tesis.

Y especialmente a Jenny y Alejo, quienes me acogieron casualmente en Seattle en medio de una pandemia e hicieron posible que mi curiosidad historiográfica se deleitara en las bibliotecas de esa ciudad. Y, sobre todo, me brindaron el cariño y la comprensión que solo la familia puede dar.

Tabla de contenido

Resumen 5

Abstract 6

Introducción 7

Capítulo 1: la política cultural nazi 1933-1937: ideología, disposiciones legales y el debate sobre el Expresionismo. 10

Capítulo 2 Bertolt Brecht: escribir bajo la tormenta de maniobras de los barcos alemanes 35

Conclusión 68

Referencias bibliográficas 69

Resumen

Este trabajo analiza en el primer capítulo la política cultural nazi durante el periodo 1933-1937, momento en el que funcionarios del partido como Joseph Goebbels y Alfred Rosenberg debatieron sobre el lugar del Expresionismo dentro del nuevo régimen. La segunda parte estudia el epistolario de Bertolt Brecht durante los primeros años de su exilio en Europa (1933-1941). La producción del dramaturgo alemán refleja aspectos de diversa índole, como las vicisitudes de adaptarse a nueva cultura, las dificultades económicas, el ascenso del fascismo y las purgas estalinistas, así como los debates ideológicos sobre la naturaleza del nacionalsocialismo con otros colegas exiliados.

Palabras clave: Nacionalsocialismo, cultura, literatura, comunismo, exilio, política cultural

Abstract

This work analyses in the first chapter the Nazi cultural policy during 1933-1937, years in which party officials like Joseph Goebbels and Alfred Rosenberg debated about the place of Expressionism inside the new regime. The second chapter studies Bertolt Brecht's correspondence during his exile in Europe (1933-1941). The letters of the German dramaturg reflexes different aspects such as the struggle to adapt to a new culture, the economic hardships, the rise of fascism and the Stalinist purges, as well as the ideological debates about the nature of national socialism with other exiled colleagues.

Keywords: National socialism, culture, literature, communism, exile, cultural policy

Introducción

En Fort Belvoir, un complejo militar a las afueras del estado de Virginia, el gobierno estadounidense custodia al menos 456 obras de arte-incautadas a los alemanes hacia finales de la Segunda Guerra Mundial. En 1979 el gobierno de la RFA (República Federal Alemana) exigió la devolución de la totalidad de todo el arte decomisado, pero la respuesta de Washington fue negativa. Los diplomáticos de Estados Unidos argumentaron que de acuerdo con la Conferencia de Potsdam y el proceso de desnazificación acordado allí mismo, muchas de las obras eran piezas de propaganda que resultaban peligrosas, en tanto podían atraer nuevos seguidores del Nacionalsocialismo[1]. Algunas de ellas son bastante conocidas para los historiadores del arte de este período, como el cuadro *Der Bannerträger* del pintor austríaco Hubert Lanzinger, obra en la que Hitler aparece ataviado como un caballero templario y lleva como su bandera la esvástica.[2] ¿Puede realmente el arte ser peligroso, en el sentido de movilizar a las masas a seguir los preceptos de una ideología?

Quizá la respuesta sea afirmativa si se observa el uso frecuente que hicieron los nazis de los medios estéticos disponibles para proyectar su imagen ante la sociedad alemana.[3] En Alemania, por ejemplo, hubo exhibiciones como la *Entartete Kunst Ausstellung* (Exhibición de Arte Degenerado) en 1937 donde distintas vanguardias artísticas de décadas anteriores fueron difamadas. Los fascismos, y esto aplica también para cualquier régimen totalitario, entendieron que el arte puede ser un medio en el que las ideas pueden ser condenadas o celebradas,[4] una forma de movilización en la que se defendía la premisa de un nuevo comienzo (Era Fascista y Tercer Reich) y un nuevo hombre bajo la tutela de un liderazgo autoritario.

No es sorprendente que tras la nominación de Hitler como canciller el 30 de enero de 1933, una de las primeras medidas de ese nuevo gobierno fuese el "saneamiento" de la Academia Prusiana de las Artes.[5] Esta institución estaba integrada por figuras tan destacadas como el compositor Arnold Schönberg, el dramaturgo Franz Werfel y la artista Käthe Kollwitz. El

[1] Peter Adams, *Art of the Third Reich* (New York: Harry N. Abrams Incorporated, 1992) 8.
[2] Adams, 18.
[3] Berthold Hinz, *Art in the Third Reich* (New York: Pantheon Books, 1979) 3.
[4] David Welch, *The Third Reich: Politics and Propaganda* (New York: Routledge, 2007) 28.
[5] Inge Stephan, "Literatur im Dritten Reich" *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Stuttgart: Metzler, 2001) 433-447.

nombramiento de Hitler le permitió al nazi Bernhard Rust[6] ocupar el Ministerio de Cultura de Prusia, quien presionó por la expulsión de los miembros "indeseables" de la institución, esto es, pacifistas, socialistas y judíos.

El 15 de febrero de ese mismo año Heinrich Mann, así como Kollwitz, renunciaron a sus puestos en la Academia como una forma de aliviar la presión a la que esta se vio sometida por parte del ministro Rust, quien pocos días antes había señalado como escandalosos los intentos de ambos artistas de convocar a una unión de socialdemócratas y comunistas para las elecciones de marzo[7]. Tras la victoria de los nazis en las elecciones parlamentarias de marzo de 1933, los miembros de la Academia que no eran favorables a los nazis debieron firmar una declaración de lealtad al Führer. El poeta expresionista Gottfried Benn, simpatizante de los nuevos detentadores del poder, llevó a cabo un *Gleichschaltung*[8] (la manera en que los nazis denominaban la reorganización de vida cultural, política y social de acuerdo con sus ideas) en la sección de poesía de la Academia. Fue el propio Benn quien redactó tal declaración de lealtad que rezaba de la siguiente manera:*¿Están listos, bajo el reconocimiento de las nuevas condiciones históricas, a seguir poniendo su persona a disposición de la Academia Prusiana de las Artes? Una afirmación a esta pregunta excluye toda actividad política contra el gobierno y les obliga a una colaboración leal dentro de los estatutos de la Academia, con las labores culturales y nacionales que ahora recaen en ella, orientadas a las nuevas condiciones históricas*.[9]

Ante estas amenazas buena parte de los integrantes que no comulgaban con el nacionalsocialismo abandonaron la Academia, entre ellos se encontraban los escritores Thomas Mann, Alfred Doblin, Ricarda Huch, y el pintor judío Max Liebermann. Este éxodo de artistas era el producto de las "nuevas condiciones históricas" (él se refería al ascenso del nazismo) de las que

[6] Bernhard Rust fue durante 1933 Ministro de Cultura de Prusia. Un año después fue nombrado Ministro de Educación, Ciencia y Cultura del Reich, cargo que ocupó hasta la derrota de Alemania en 1945. Ernst Klee, *Das Personallexikon zum Dritten Reich wer war was vor und nach 1945?* (Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2003) 516.

[7] Hildegard Brenner, *Ende einer bürgerlichen Kunstinstitution – Die politische Formierung der Preußischen Akademie der Künste ab 1933* (München: DVA,1972) 27.

[8] El término *Gleichschaltung* es un préstamo del ámbito de la electrónica cuyo equivalente en español es sincronizar. En la jerga nacionalsocialista Gleichschaltung quiere decir la supresión del pluralismo político y organizativo a través de la adaptación de los cuerpos, organizaciones e instituciones a las ideas del nazismo. Goebbels definió el término como la transformación radical de todo el estado, los partidos y los grupos de interés en un todo completo. Cornelia Schmidt-Berning, *Vokabular des Nationalsozialismus* (Berlin:Walter de Gruyter, 2007) 277

[9] Jan-Pieter Barbian, *Literaturpolitik im ‚Dritten Reich'. Institutionen, Kompetenzen, Betätigungsfelder* (München: Dtv, 1995) 30

hablaba Benn. Los nazis no estaban dispuestos a permitir que la escena cultural de Weimar con sus cabarés políticos, cuya literatura narraba la experiencia alienante de la gran ciudad o que denunciaba los horrores de la guerra, continuara durante su gobierno.[10]

Un autor como Bertolt Brecht entendió que no había un lugar para él en el Tercer Reich, y en consecuencia se marchó al exilio, un viaje que se hizo largo a medida que el nacionalsocialismo se consolidaba en Alemania y lanzaba sus ejércitos por Europa. Este trabajo versa precisamente sobre la experiencia del exilio de este autor a través de su correspondencia durante 1933 y 1941, periodo en el que Brecht permaneció en países fronterizos cerca a Alemania hasta que la guerra lo obligó a huir a Estados Unidos. Las cartas de Brecht[1112] muestran el cambio en sus ideas políticas, las dificultades para adaptarse a un nuevo país, la esperanza y la duda de una Europa en paz, el ascenso del fascismo y el posible retorno a su país. El primer capítulo, no obstante, tiene como núcleo la política cultural nacionalsocialista entre 1933 y 1937. Esta parte del trabajo se propone ser un contexto del periodo señalado al analizar las ideas en las cuales estaba soportada la *Kulturpolitik* nazi, las disposiciones legales dictadas una vez el partido asumió el poder, así como la disputa entre Goebbels y Rosenberg[13] sobre el lugar del Expresionismo en el Tercer Reich.

[10] Peter Gay, *Weimar Culture: the outsider as insider* (New York: W.W. Norton, 2001) 164.
[11] Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe: Briefe 1 1913-1936* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 1998)

[12] Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe: Briefe 2 1936-1949* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 1998)
[13] Alfred Rosenberg (1892-1946) Nacido en Estonia y graduado de arquitectura en la Universidad de Riga, Rosenberg fue considerado como el filósofo del partido. Se unió al NSDAP en 1921, participó en el Putsch de la Cervecería en 1923 y fue el líder de la organización Kampfbund für deutsche Kultur (Liga de combate para la cultura alemana). En 1934 Rosenberg fue designado como Comisario para la Supervisión de la Educación Intelectual e Ideológica del NSDAP. Siete años más tarde ocupó el Ministerio para los Territorios Ocupados del Este. Tras los Juicios de Nuremberg Rosenberg fue condenado a muerte en 1946 (Klee, 24).

Capítulo 1: la política cultural nazi 1933-1937: ideología, disposiciones legales y el debate sobre el Expresionismo.

En el documental *Art in the Third Reich* el cineasta alemán Peter Adam se refiere al arte producido en Alemania entre 1933 y 1945 como: *"el producto de una ideología bárbara*", un periodo en la historia del arte que debe ser observado "*a través de los lentes de Auschwitz*"[14]. En la interpretación de Adams el Tercer Reich fue un régimen monolítico e inmutable que en materia artística no hizo más que perseguir las vanguardias y celebrar un arte tradicional, cuando no mera propaganda utilizada para movilizar, que celebraba los valores y la belleza perenne del ario.[15] Central a esta interpretación es la concepción del fascismo como una ideología que rechaza valores como la igualdad, el parlamentarismo y el republicanismo defendidos por la Ilustración y la Revolución Francesa.[16] En otras palabras, el fascismo era esencialmente reaccionario y aspiraba al retorno a un pasado mítico donde la influencia de estas ideas no existía.[17]

El cambio de milenio vio un replanteamiento de esta idea del fascismo como una ideología esencialmente reaccionaria. Roger Griffin, quizás el máximo exponente de esta corriente sostiene que el fascismo fue una ideología revolucionaria. Griffin propone como concepto fundamental el término palingenesia (del griego antiguo *palin* de nuevo y *génesis* comienzo), que subraya la importancia que tiene para el fascismo el mito de un renacer nacional o racial, el punto inicial de una nueva era y un nuevo hombre en una época percibida como crítica y desintegradora.[18] Esta pretensión de un nuevo comienzo es lo que le confiere al fascismo un carácter revolucionario y modernista, solo que en opinión de Griffin la modernidad de los fascistas no es la que defendían el Liberalismo y la Ilustración, básicamente la idea del progreso, sino una modernidad alternativa que se proponía superar la anomia colectiva y ofrecer un sentido de pertenencia a una comunidad pues el mundo se veía amenazado por las tendencias nocivas o decadentes (democracia liberal, parlamentarismo, comunismo, capitalismo etc) según los propios fascistas.[19] En consecuencia,

[14]https://cutt.ly/cmSFNoi (21/03/2020)
[15] Adams, 26
[16] Walter Laqueur, *Fascism: past, present and future* (Oxford: Oxford University Press, 1997) 96.
[17] Ian Kershaw, *The Nazi Dictatorship: problems and perspectives of interpretation* (New York: Bloomsbury, 2015) 54.
[18] Rogger Griffin, *Modernism and Fascism*: *The sense of a new beginning under Mussolini and Hitler* (New York: Palgrave Macmillan, 2007) 112.
[19] Griffin,112.

vanguardistas de la talla del futurista Filippo Marinetti no dudaron en simpatizar con el fascismo en sus primeros días en la Italia de entreguerras, conexión que está soportada en la creencia de la destrucción creativa, es decir, en la necesidad de destruir un canon artístico para crear uno nuevo, o su equivalente en el mundo de la política, acabar con el status quo de tal manera que un nuevo establecimiento pueda imponerse.[20]

Griffin concede gran importancia al momento de surgimiento del fascismo, la Europa posterior a la Primera Guerra Mundial, momento en el que el horror de la contienda había dejado un trauma en los habitantes de los países beligerantes. Todos ellos habían partido de sus hogares con optimismo y patriotismo, seguros de que la guerra no duraría mucho, sin embargo una vez sumergidos en la contienda habían comprobado de primera mano la capacidad destructiva de las máquinas y de la técnica al servicio de la belicosidad, al regreso encontraron sus países sumidos en la pobreza, con profundas crisis sociales y al borde de estallidos revolucionarios (especialmente en el caso de los perdedores).[21] Es en este contexto en el que los fascistas percibían el fin de una época, de hecho consideraban necesario acabar con ella para materializar su visión del mundo.[22] De ahí que Griffin concibe a Hitler y Mussolini como profetas revolucionarios, quienes se veían así mismos como iluminados presagiando un nuevo orden, concretamente, una utopía alternativa a las que proponían el liberalismo y el socialismo.[23] Otros autores como Dahrendorf y Schönbaum se acercan a la conclusión de Griffin y califican al nazismo como una revolución social en tanto durante el Tercer Reich los lazos tradicionales familiares, religiosos, regionales y corporativos fueron destruidos y la jerarquía social reemplazada por la idea de miembro del pueblo (*Volksgenosse* en la jerga nazi).[24]

Más aún, tanto el fascismo como el nacionalsocialismo nunca fueron un rechazo a la industrialización, aspecto clave de la modernidad, a pesar de que en la retórica nazi siempre hubo críticas contra el estilo de vida decadente de la gran ciudad y una idealización de la frugalidad del campo. En Alemania la construcción de las *Autobahnen*, uno de los grandes proyectos de infraestructura del régimen, y la difusión de los medios masivos de comunicación como el cine y la radio, solo fueron posibles mediante el perfeccionamiento de la técnica y el uso de un aparato

[20] Griffin,188.
[21] Rogger Griffin, *Fascismo* (Madrid: Alianza, 2019) 50.
[22] Ian Kershaw, *Hitler 1889-1936: Hubris* (New York: W.W.Norton, 1999)
[23] Griffin, 189.
[24] Kershaw *The Nazi dictatorship*, 187.

industrial consolidado.[25] Lo propio sucedió en la Italia fascista con el surgimiento de la arquitectura racional y de expresiones artísticas tan vanguardistas como la *Aeropintura*, cuyo fundamento era la celebración de la máquina, el dinamismo asociado a esta y la industrialización.[26] La idea de un retorno a la sociedad agraria e idílica, expresada en cientos de obras de arte y novelas aparecidas en la Alemania nazi, constituye una manifestación de palingenesia, el impulso de rescatar ciertos elementos del pasado para refundar una nueva era.

Bajo la premisa de Griffin resulta entendible la atracción que el fascismo influyó sobre una parte significativa de los artistas e intelectuales de la primera mitad del siglo XX. Expresionistas alemanes como los pintores Emil Nolde, Otto Andreas Schreiber[27] y el escultor Arno Breker fueron nazis convencidos, lejos de ver en el ascenso del Tercer Reich la llegada de un gobierno autoritario y dictatorial al poder, estaban seguros de que un nuevo camino de grandeza se abría ante Alemania. El propio Knut Hamsun, escritor noruego premio Nobel de literatura, estuvo entre los simpatizantes del nacionalsocialismo.[28] La militancia de estos artistas refleja que el mundo artístico alemán de aquellos años fue mucho más complejo de lo que parece a simple vista. Y es que los nazis querían llevar a cabo un saneamiento de la vida cultural alemana, especialmente de aquellos artistas y vanguardias que habían florecido en la República de Weimar. No obstante, en los primeros años de su gobierno parte de ese legado de Weimar sobrevivió, porque nazis como Goebbels creían que algunos artistas podían ser ganados para la causa nacionalsocialista. De hecho el futuro ministro de propaganda era un entusiasta de la obra del pintor Emil Nolde, quien recibió críticas favorables en el periódico *Der Angriff*, publicación que había sido fundada por Goebbels.[29] En una entrada de su diario, el ministro se refiere a la disputa surgida con Rosenberg sobre la idoneidad de Nolde y Barlach en el nuevo régimen de la siguiente manera: "*Rosenberg me causa muchos problemas, pero yo le venceré de una vez por todas*"[30]

No se trata de desdibujar la imagen del Tercer Reich o de controvertir su estudiada faceta represiva, pues ciertamente a partir del 30 enero de 1933 miles de artistas alemanes debieron abandonar su país y otros fueron prisioneros de campos de concentración. El historiador Glenn R. Cuomo comparó la política cultural nazi con el dios romano de dos caras Jano. Una de ellas es la

[25] Griffin, 270.
[26] Stanley G Payne, *A history of Fascism: 1914-1945* (London: Routledge, 2003) 223.
[27] Richard Grunberger, *Historia social del Tercer Reich* (Barcelona: Ediciones Destino,1974) 445.
[28] George L. Mosse, *La cultura europea del siglo XX* (Barcelona: Editorial Ariel, 1997) 175.
[29] Grunberger, 46.
[30] Joseph Goebbels, *Joseph Goebbels Tagebücher 1924-1945* (München: Piper Verlag, 2003) 856.

de la represión y persecución de todos los artistas considerados indeseables, judíos, comunistas entre otros; su segunda cara corresponde a la de cierta tolerancia en algunas áreas, de tendencias consideradas como nocivas para el pueblo alemán, en tanto la vida cultural bajo Hitler fue más diversa de lo que se piensa.[31]

¿No existía entonces una política cultural nacionalsocialista definida? Esta pregunta tiene sentido al considerar la naturaleza del gobierno nazi. Consecuente con la visión clásica del fascismo como un movimiento reaccionario, los estudios sobre el nacionalsocialismo describieron al Tercer Reich como un gobierno totalitario. Especialistas como Ian Kershaw y Martin Broszat cuestionaron esa noción y concluyeron que la Alemania de Hitler fue una policracia (gobierno de muchos). Según Broszat la anatomía del estado de Hitler estuvo caracterizada por una red de agencias rivales y luchas de poder entre los distintos funcionarios instalados en los niveles de la burocracia. Cada funcionario decía actuar "en relación al Führer" (*Führerprinzip*[32]), esto es, materializar en los asuntos diarios del gobierno las ideas del pensamiento de Hitler, aunque aquello muchas veces iba en contra de disposiciones dictadas anteriormente por el propio Hitler o en otros casos contra el propio ideario nacionalsocialista.[33] La única manera de aparentar una cohesión ante el pueblo alemán era crear un mito unificador a través de la figura del Führer, quien de acuerdo con la propaganda, siempre estaba al tanto de todos los aspectos políticos, económicos y sociales del país, era la encarnación de la voluntad popular al tiempo que era retratado como alguien que había sacrificado su vida por el bienestar y grandeza de Alemania. [34]

Sintomático de esta forma de gobierno fue la disputa entre Goebbels y Rosenberg sobre las directrices que debía seguir el arte nacionalsocialista. Rosenberg, por otro lado, era más ortodoxo y quería eliminar todo vestigio vanguardista de la República de Weimar, incluyendo a aquellos que se habían declarados leales al nuevo gobierno. El desencuentro entre ambos en los primeros años del partido en el poder no solo marca el inicio de la política cultural nazi, marcada por las disputas internas y la falta de uniformidad, sino que también muestra que no todo estaba dicho en la vida cultural del Tercer Reich.[35]

---

[31] Glenn R. Cuomo, "Introduction" *National socialist cultural policy* ed Glenn R. Cuomo (New York: St Martin's Press, 1995) 2.
[32] El término *Führerprinzip* designaba durante el Tercer Reich el principio organizativo antiparlamentario, según el cual Hitler encarnaba la voluntad del pueblo y no se veía supeditado a gobernar de acuerdo con una constitución.
[33] Martin Broszat, *The Hitler State* (Harlow: Longman, 1981) 358.
[34] Ian Kershaw, *El mito de Hitler* (Barcelona: Editorial Crítica, 2009)
[35] Joan L. Clinefelter, *Artists for the Reich: Culture and Race from Weimar to Nazi Germany* (New York: Berg, 2005)59.

Una de las bases sobre las que se apoyaba la política cultural nazi eran las ideas de Hitler. Durante los primeros años de la guerra y hasta 1944, Hitler, protegido en alguno de sus cuarteles, solía comentar diferentes temas que le interesaban ante sus invitados. Por sugerencia de su más cercano colaborador Martin Bormann, los comentarios del Führer empezaron a ser registrados de manera que pudiesen compilarse como una especie de guía para el futuro de Alemania, una biblia del Tercer Reich.[36] Sin duda, esta idea estaba imbuida por el optimismo del triunfo en la guerra, algo que en los primeros años de la misma se antojaba plausible.

Y es que es de sobra conocida la inclinación del Führer por la pintura y la arquitectura. En 1907 había intentado ingresar a la Academia de Bellas Artes de Viena para convertirse en pintor, pero el veredicto de sus evaluadores concluyó que Hitler no tenía talento suficiente. La carrera frustrada de artista no le impidió nunca a Hitler opinar sobre la calidad de un cuadro o una opera. En las *Conversaciones privadas de Hitler,* nombre con el que fueron publicados los comentarios que hiciera en sus cuarteles generales durante 1941 y 1944, decía que:

> *En el campo de la pintura, por ejemplo, me basta con evocar las lamentables mamarrachadas que intentaron imponerse, en nombre del arte, al pueblo alemán. Tal fue el caso particularmente durante la República de Weimar y ello puso netamente de relieve la desastrosa influencia en las cosas del arte. Lo que constituye el colmo en este asunto es la increíble impudicia con la que se ha comportado el judío. Con la ayuda de una pretendida crítica del arte y disputando entre ellos en las subastas, los judíos han terminado por sugerir al pueblo -que da entero crédito a todo lo que aparece en letras de molde-una concepción del arte que de acuerdo con la cual basura pictórica se convierte en expresión del arte realizado.*[37]

Este pasaje revela lo que en líneas generales creía Hitler sobre el arte. En la visión hitleriana cualquier variante vanguardista era decadente, y más aún, era producto de la influencia de los judíos. Estos últimos, en el poder desde la Revolución de Noviembre, no sólo habían cambiado el panorama político alemán al hacer abdicar al emperador Guillermo II y declarar una república, sino que también trataron de imponer su gusto artístico al promover movimientos como el expresionismo. Central a esta concepción del arte, era la idea según la cual el auge de la estética

[36] Adolf Hitler, *Conversaciones privadas de Hitler* (Barcelona: Editorial Crítica, 2004)
[37] Adolf Hitler, *Conversaciones privadas de Hitler* (Barcelona: Editorial Crítica, 2004) 257.

modernista, célebre por su ruptura con las formas tradicionales de representar la realidad, era la consecuencia directa de la decadencia política y social de un gobierno dominado por judíos y basado en el parlamentarismo. Aunque es innegable que las ideas hitlerianas cimentaron la política cultural nazi estas fueron siempre las apreciaciones particulares del Führer. En el complejo entramado burocrático del Tercer Reich, un funcionario nazi podía diferir de las ideas estéticas de su líder, como lo demuestra el caso de Goebbels y militantes entusiastas de las vanguardias artísticas como los pintores Otto Andreas Schreiber y Hans Weidemann, quienes considereaban al expresionismo lo suficiente ario y nórdico como para pertenecer al nuevo gobierno.[38]

También fue decisiva para la formación del gusto artístico de Hitler y de su carrera política la obra del músico alemán Richard Wagner. Hitler había sido un fanático de Wagner desde su adolescencia[39] y desde los años en la Múnich de entreguerras Hitler ya se identificaba con los héroes de las óperas wagnerianas, especialmente con *Rienzi*, obra en la que el tribuno de la Roma medieval Cola di Rienzi promete restaurar la grandeza de Roma. La glorificación del destino trágico de un líder carismático como Rienzi o Siegfried tuvieron un gran impacto en Hitler [40].Wagner no solo era importante para Hitler y los círculos nacionalistas alemanes por su peso en la tradición musical alemana, sino también por haber sido un antisemita (aunque no racial) y alguien que se consideraba así mismo como la encarnación del espíritu alemán.[41] Más importante aún, en la obra de Wagner es constante la idea de una restauración de una época gloriosa a través de la llegada de un líder salvador.[42] La idea de la restauración alemana era especialmente cara en el círculo de Bayreuth, una organización de admiradores de Wagner liderada por la segunda esposa del músico, Cósima Wagner y el escritor inglés Houston Stewart Chamberlain (casado con Eva von Bülow, la hija del compositor). Hitler conoció a estas dos figuras en 1923 semanas antes del Putsch de la cervecería, y de ellos recibió el apoyo para su causa. Chamberlain y Cósima Wagner sostenían que la grandeza cultural alemana debía corresponderse con un dominio de Alemania en el panorama internacional.[43] En consecuencia ambos veían en Hitler el guardián de la cultura alemana, alguien que acabaría con el vanguardismo de la República de Weimar y devolvería la hegemonía política perdida tras la Primera Guerra Mundial.

[38] Petropoulos, 34.
[39] Kershaw *Hubris*, 21.
[40] Hans Rudolf Vaget, *Wagnerian Self-Fashioning: the case of Adolf Hitler* "New German Critique" 101 (2007)100.
[41] Nicholas Vazsonyi, *Marketing German Identity: Wagner's Enterprise* "German Studies Review" 28.2 (2005) 327.
[42] Vaget,109.
[43] Vaguet, 107.

La reflexión de Hitler en 1942 también muestra la conexión que existía entre las ideas raciales nazis y la política cultural que implementaron a partir de 1933. Basado en las teorías ~~raciales~~ de finales del siglo XIX, Hitler había llegado a la conclusión de que los judíos no hacían parte del pueblo alemán, en otras palabras, los alemanes constituían un *Volk*, mientras que la presencia de los judíos, tipificada en la jerga nazi con la palabra *Entartung*[44] (degeneración) por oposición al término *Art* (especie), se percibía como un parásito en el seno de esa comunidad orgánica. Un par de décadas antes Hitler había esbozado sus primeras ideas sobre su variante del antisemitismo: *El antisemitismo de la razón debe llevar sin embargo a la lucha y supresión, por medios legales y planificados, de las prerrogativas del judío, las cuales él posee a diferencia de los otros extranjeros que viven entre nosotros. Su objetivo final debe ser, no obstante, la remoción inamovible de los judíos.*[45]

La cita anterior de septiembre de 1919, es según el historiador Eberhard Jäckel la primera vez que Hitler hacía referencia a la cuestión judía y de ese fragmento se desprende que los judíos no constituían una comunidad religiosa, sino una raza. Esta visión de los judíos fue una continuidad en el pensamiento nazi. Un año después, en 1920 y con Hitler ya a la cabeza del rebautizado Partido Nacionalsocialista Alemán de los Trabajadores (NSDAP por sus siglas en alemán), los nazis hacían público su programa de 25 puntos en el que demandaban el retiro de la ciudadanía para los judíos, la persecución legal de las formas artísticas y literarias que socavan la vida nacional alemana, así como la censura de grupos que se opongan a estas medidas.[46] Si bien es cierto que aquellos puntos del programa constituían un panorama vago del ideario y los objetivos del partido, la mención a la necesidad de una purga social y artística en tanto amenazas a la salud del cuerpo nacional refleja que en la mente de Hitler y los nazis la cuestión cultural, al igual que los asuntos políticos, era percibida en términos biomédicos. En *Mein Kampf,* al analizar la debacle de Alemania después de 1918, Hitler no apuntaba a la derrota acaecida en la Primera Guerra Mundial específicamente, sino a una serie de síntomas de enfermedades, entre los cuales se encontraba la cultura degenerada o el bolchevismo cultural, expresión con la que los nazis designaban a las

[44] El término Entartung se refería en la jerga nacionalsocialista al deterioro racial producto del mestizaje entre distintas razas. También designaba la derrota moral o cultural de un pueblo causada por la degeneración racial. (Schmitz-Bering, 177)
[45] Eberhard Jäckel, *Hitlers Weltanschauung Entwurf einer Herrschaft* (Stuttgart: Deutsche Verlags Anstalt, 1991) 55.
[46] https://cutt.ly/rmSF09L (30/04/2020/)

vanguardias artísticas. La solución consistía en la limpieza de todos los campos artísticos y "*alinearlos al servicio de una idea política, cultural y moral*."[47] En ese mismo libro Hitler dio una base racial a sus postulados artísticos al enunciar que el ario era el fundador y guardián de toda cultura (*Kulturbegründer*), mientras que los judíos no tenían una cultura propia verdadera, de hecho, nunca había existido un arte judío y en consecuencia solo podían ser catalogados como destructores de cultura (*Kulturzerstörer*).[48]

Esta interpretación de la historia de la humanidad le permitió a Hitler expresar la necesidad de sanear el panorama artístico alemán como una forma de combatir la decadencia social y política. Para el futuro canciller de Alemania el arte de finales del siglo XIX y principios del XX era una infiltración ajena al *Volk* alemán, el signo inequívoco de la decadencia espiritual de la generación Guillermina y la anunciación de la catástrofe política (la derrota en la Primera Guerra Mundial).[49] El término *Volk* (normalmente traducido como pueblo en español) era central para el nacionalsocialismo y sus orígenes se remontan al Romanticismo alemán de principios del siglo XIX, un momento de intensos cambios sociales y económicos producto de la industrialización. Opuestos a estos procesos calificados como alienantes, los románticos sentían una necesidad de auto identificación que superara el materialismo de una época, que percibían se alejaba cada vez más de los valores tradicionales en favor de los valores burgueses. El romanticismo alemán defendía entonces el arraigo a la tierra, a la naturaleza regional como una alternativa al crecimiento urbano y a la creciente influencia de la ciudad, y sostenían la idea de que el Volk era una unidad histórica consolidada a través del tiempo y sin embargo más allá de la realidad contemporánea. Tal unidad no era de dimensiones universales, puesto que solo le pertenecía a la nación en particular, lo que excluía a los extranjeros de esta idea. De acuerdo con los románticos, el arraigo a la tierra y el hecho de pertenecer al Volk armonizaría las relaciones entre los estamentos, pues los haría conscientes de pertenecer a algo superior a ambos, sin importar si eran campesinos o señores. Esto era una forma de escapismo ante los problemas que planteaba el capitalismo y la industrialización.[50] Los nazis se apropiaron del concepto Volk de los románticos, solo que para ellos el componente fundamental de pertenencia al mismo era el racial. Al asumir la existencia de un Volk alemán racialmente puro, Hitler entendió las nuevas vanguardias no como un cambio en

[47] Cuomo,9.
[48] Cuomo,11.
[49] Hitler, *Mein Kampf*, 283.
[50] George L. Mosse, *The Crisis of German Ideology*, 15

las convicciones estéticas de los artistas, sino como la destrucción de las bases de la cultura aria y preparaban espiritualmente el camino para la llegada del bolchevismo.[51]

El hecho de que el Modernismo fuese catalogado como degenerado (*Entartete*), más que un juicio artístico, expresaban un diagnóstico en términos médicos, los síntomas de una patología, y por lo tanto un problema de vital importancia para la supervivencia del pueblo ario. Johan Chapoutot sostiene que los nazis no concebían una obra de arte como una reificación del espíritu, sino como el producto de la influencia de la sangre, entendida esta como la ascendencia de un pueblo, (*Blut*) y de la tierra (*Boden*), o en otras palabras, eran los orígenes étnicos los que determinaban la cultura de un pueblo en particular.[52] En consecuencia, en tanto el arte era un indicador de la salud y pureza racial, según Hitler era deber del Estado combatir y censurar toda manifestación cultural que fuese en contra de este ideal.[53] Estas ideas sirvieron como justificación para lo que Chapoutot denominó como la revolución cultural nazi.[54] De acuerdo con el relato histórico nazi, la raza aria había sido contaminada con las ideas de pueblos ajenos a ella. Primero la influencia semítica en la Antigua Grecia, luego la evangelización judeocristiana y finalmente los valores igualitaristas y democráticos de la Revolución Francesa habían desdibujado la esencia del ario, a tal punto que su propia existencia se veía en peligro. En estas condiciones, era necesario actuar, desencadenar una revolución que tuviera como objetivo retomar el pasado germánico perdido, una vuelta a los orígenes cuando toda idea ajena al *Volk* alemán aún no existía. Aquí la revolución se entiende en el sentido copernicano del término, es decir, un retorno a los orígenes.[55]

La serie de argumentos exhibida en *Mein Kampf* muestra que antes de su llegada al poder los nazis ya habían construido todo un armazón ideológico que expresaba la angustia biológica del ario. Es en esa convicción donde descansa una de las piedras angulares de la *Kulturpolitik* nazi, a saber, purgar la escena cultural alemana de sus componentes decadentes. Las ideas de Hitler, surgidas mucho antes de su llegada al poder y consolidadas después de su estancia en la cárcel de Landsberg, fueron la base para el accionar de los funcionarios encargados de la cultura en Alemania a partir de 1933, ellos junto con el líder de su partido compartían la necesidad de un saneamiento del mundo del arte.

[51] Hitler, 287.
[52] Johan Chapoutot, *La révolution culturelle Nazi* (Paris: Gallimard, 2017)20.
[53] Hitler, 250
[54] Chapoutot, 10.
[55] Adams, 27.

Como ya se había reseñado anteriormente el desmantelamiento de la Academia Prusiana del Arte a principios de 1933 fue la muestra de la importancia que la cultura tenía para los nazis. Hitler había llegado al poder en un gobierno de coalición liderado por él como canciller y el presidente Paul Von Hindenburg, quien comandaba la derecha reaccionaria. El primer semestre de ese año significó para el partido la toma de todo el aparato estatal, consolidación señalada por la prohibición de todas las organizaciones políticas, incluidos el Partido Nacional Alemán (DNVP en alemán) y el Partido del Centro (ZDP por sus siglas en alemán), la aprobación de la Ley Habilitante de 1933 en el Reichstag y la firma de un concordato con el Vaticano.[56]

En estas condiciones, el régimen había adquirido un margen de maniobra más amplio, legitimado por la victoria en las elecciones de marzo. Sin embargo eran esas mismas elecciones las que señalaban que un sector de la sociedad alemana no era nacionalsocialista, toda vez que los números del partido sumaban un 43, 9 % de los votos en medio de unas elecciones extremadamente violentas y represivas con los partidos de izquierda.[57] El propio Goebbels parecía darse de cuenta de esta falta de unanimidad al declarar el 15 de marzo en una conferencia de prensa que el objetivo del nuevo gobierno no era aterrorizar o dejar neutrales a quienes no habían votado por ellos, sino ganarlos para su causa.[58] Un par de días antes, exactamente el 12 de marzo, Hitler había aprobado la creación del Ministerio de Ilustración Pública y Propaganda a cargo de Joseph Goebbels, cuyas funciones y alcance debían ser definidas por el propio Canciller del Reich (Hitler).[59] En la ordenanza de la creación del ministerio se definía la función de esta cartera como: *responsable por todas las tareas de la influencia intelectual que recaen sobre la nación, de la propaganda para el estado, la cultura, la economía y la enseñanza en la opinión pública nacional e internacional de ella y la administración de todos los medios que conduzcan a estos propósitos.*"[60] Uno de los manuales generados por los aliados durante los años finales de la guerra, definió las funciones de esta cartera como: "*una herramienta para vender los objetivos políticos del gobierno nacionalsocialista a una población parcialmente convencida y continuar la tarea del*

[56] Richard J Evans, *The Third Reich in Power* (New York: Penguin Books, 2005)233
[57] Richard J Evans, *The Coming of the Third Reich* (New York: Penguin Books, 2005)407.
[58] Evans, 470.
[59] Peter Longerich, *Goebbels: A Biography* (New York: Random House, 2015)315.
[60] https://cutt.ly/ymSF4df (30/04/2020/)

Departamento de Propaganda del Partido en una escala más amplia soportada por la dignidad y los poderes administrativos de un ministerio del gabinete."[61]

Para Hitler se trataba de una cruzada cuyo objetivo era restaurar la moral nacional y la salud material del pueblo alemán. Los nazis eran conscientes de la importancia que había cobrado la propaganda como medio de movilización en la política de masas de la República de Weimar. De hecho, Hitler consideraba que en los años de la Primera Guerra Mundial los países de la Entente habían aventajado al Reich en la utilización de la propaganda, instrumento que desde su óptica jamás fue utilizado por los políticos alemanes.[62] La toma del poder en 1933 era la oportunidad de cambiar esta situación y ciertamente el Tercer Reich se había asignado como una de sus principales tareas la movilización espiritual de las masas. El arte a partir de entonces debía hacerle entender a los alemanes conceptos tan caros al nacionalsocialismo como *Volksgemeinschaft*[63] (comunidad del pueblo) y *Volksgenossen*[64] (miembro de la comunidad), es decir, el que Alemania, a diferencia de otros países industrializados, no era una sociedad de clases sociales como defendía el marxismo, sino una comunidad racialmente pura en la que los conflictos inherentes a la sociedad capitalista no existían.

Goebbels, quien venía a cargo de la propaganda del partido desde los *Kampfjahre* o años de lucha (la manera como los nazis designaban el periodo anterior a su llegada al poder), aspiraba a controlar bajo su tutela todos los campos del arte y los medios de comunicación mediante la creación de una cámara de la cultura que a su vez estaría dividida en otras cámaras representantes de las artes. Aunque la creación de tal ministerio contaba con la aprobación de Hitler, otros miembros del partido veían el proyecto de Goebbels como una amenaza a su autoridad y a las prerrogativas de sus puestos. Robert Ley[65], por ejemplo, en calidad de líder del sindicato oficial

[61] Civil Affairs Handbook Section 12: Communications and Control of Public Opinion
[62] Hitler,8.
[63] Durante el régimen nacionalsocialista el término Volksgemeinschaft (comunidad del pueblo) hacía referencia a una sociedad en la que los intereses partidistas, individuales y de clase quedaban abolidos en función de los intereses de una comunidad racialmente pura. Volksgemeinschaft no era un término exclusivo de los nazis. En los círculos marxistas y socialdemócratas denotaba la primacía del bien común sobre el bien individual. (Schmitz-Berning,654)
[64] Los nazis usaron el término Volksgenosse (miembro de la comunidad) para referirse a los miembros que, dada su pureza racial, eran ciudadanos con plenos derechos. En *Mein Kampf* Hitler sostuvo que solo puede ser ciudadano un Volksgenosse, y a su vez, solo se podía ser esto último si se tenía sangre pura alemana. De acuerdo con Schitmz-Behring el término fue utilizado antes de 1933 como oposición a la voz alemana Genosse (camarada) de frecuente uso en los círculos marxistas y comunistas de Alemania.Después de la toma del poder, los nazis lo usaban para invitar a los alemanes a identificarse con el nacionalsocialismo (Schmitz-Bering 663)
[65] Robert Ley fue durante el Tercer Reich el líder de unas de las organizaciones más masivas de ese periodo, el *Deutsche Arbeit Front* con 25 millones de miembros (Frente Alemán para el Trabajo). Ley también fue el fundador

Frente Alemán del Trabajo (DAF por sus siglas en alemán), también quería erigirse como el nuevo mecenas de la cultura en el Tercer Reich. Su organización agrupaba todos los movimientos sindicales de la República de Weimar (ahora declarados ilegales) y era la encargada de regular las relaciones entre obreros y empresarios, lo que desde la óptica de Ley también cobijaba a las profesiones artísticas. Goebbels difería de las ideas de Ley, porque en su opinión los artistas se regían por una vida organizacional distinta a la del trabajo tradicional.[66]

Ley no era el único rival de Goebbels en la carrera por el dominio de la cultura. El ministro del Interior de Prusia Hermann Göring no estaba dispuesto a entregar el control de la cultura de su estado. De hecho, durante buena parte de 1933 los teatros prusianos siguieron a cargo del estado y no del ministerio de Goebbels. La disputa entre estos funcionarios por el control de los teatros prusianos fue especialmente fuerte. Göring había sido el más favorecido de los veteranos del partido con el nombramiento de Hitler como canciller. Como ministro de interior de Prusia y después ministro presidente (el estado alemán más importante en ese entonces) Göring estaba al mando de la policía en casi la totalidad del norte de Alemania, oportunidad que aprovechó para reprimir violentamente las fuerzas opositoras y consolidar la Gestapo. La acumulación de poder en el ámbito prusiano se presentaba como una interferencia en las pretensiones ministeriales de Goebbels, quien finalmente pudo imponerse sobre Göring hacia enero de 1934 con la publicación de la Ley para el Reordenamiento de la Administración de los Teatros Públicos en Prusia en la que se estipulaba que el control de estas instituciones quedaba bajo la órbita de la cartera de Goebbels (En esa fecha ya el ministerio de propaganda)[67] En la misma dirección de Göring, los estados alemanes no querían ceder sus derechos sobre la emisión radial, el control de los museos y los teatros. Aquellos habían gozado de una autonomía histórica que creían minada por la ambición del ministro de cultura, a tal punto que la intervención de Hitler en el contexto del *Gleichschaltung*, la manera en que los nazis denominaron la expulsión de miembros "indeseables" de los puestos públicos y la supresión de la soberanía de los estados, se hizo necesaria.[68]

Sin embargo, el mayor obstáculo para Goebbels fue uno de los miembros veteranos del partido: Alfred Rosenberg. Rosenberg había ingresado al NSDAP desde principios de los años

y jefe de *Kraft durch Freude* (Fuerza a través de la alegría) la organización que aspiraba a reglamentar el tiempo libre de los obreros alemanes. Ley fue arrestado en mayo de 1945 y meses después se suicidó. (Klee,370)

[66] Longerich, 338.

[67] Karl Dietrich Bracher, *Die Nationalsozialistische Machtergreifung: Studien zur Errichtung des totalitären Herrschaftssystems in Deutschland 1933-1934* (Wiesbaden: Springer Fachmedien, 1960) 926.

[68] Longerich, 319.

veintes, había participado en el Putsch fallido de 1923 y había estado a cargo del partido en la clandestinidad cuando Hitler fue encarcelado. Rosenberg era un miembro de la clase media educada y representaba dentro del partido la figura del filósofo o intelectual. Al igual que la mayoría de los nazis, Rosenberg entendía su revolución como una de carácter político y cultural, de ahí que consagrara buena parte de su carrera a la creación de la *Kampfbund für deutsche Kultur* (Frente de Lucha para la Cultura Alemana, KfdK por sus siglas en alemán), a la edición del periódico del partido *Völkischer Beobachter* y la publicación de su obra *Der Mythus des 20. Jahrhunderts* (El mito del siglo XX)[69], considerada como una diatriba contra la influencia decadente del Modernismo, el catolicismo y el bolchevismo cultural en el seno de la comunidad aria.

La KfdK era una organización reaccionaria cuyo objetivo era defender el "verdadero" arte alemán y combatir la influencia del Modernismo en la cultura. Pensada para atraer a la burguesía alemana y a los artistas, no aspiraba al reclutamiento masivo al que sí tendía el partido.[70] En el momento del nombramiento de Hitler como canciller, KfdK contaba con 38 mil miembros y desempeñó un papel crucial en la toma de asociaciones culturales como *Verband der freien Volksbühne* (Asociación de Teatros populares libres), *Deutsche Werkbund* (Asociación Gremial Alemana) y parecía que su lugar en la cultura del Tercer Reich iba a ser determinante, pues Göring había seleccionado a uno de sus activistas, Hans Hinkel, para llevar a cabo la purga del personal judío en la Comisión Prusiana del Teatro.[71] No obstante, el auge de KfdK fue corto. Hitler siempre vio a Rosenberg como una pensador diletante, errático y burocráticamente incapaz cuyos virulentos ataques contra la Iglesia Católica le habían costado muchos miembros al partido durante los años de la República de Weimar y aun después de la toma del poder.[72] Goebbels, por el contrario, desde que había asumido la propaganda del partido en 1930 se mostraba como alguien capaz de asumir el liderazgo del arte en Alemania. La entrada del diario de Goebbels correspondiente al 30 de enero de 1933, día del nombramiento de Hitler como canciller, muestra la alegría de aquel puesto que su eventual ministerio era un hecho.[73]

[69] Alfred Rosenberg, *Der Mythus des 20. Jahrhunderts* (München: Hoheneichen Verlag, 1934)
[70] Alan E. Steinweis, *Art, ideology, and economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Theater, Music and The Visual Arts* (Chapel Hill: University of North Carolina Press) 23.
[71] Steinweis, 33
[72] Thomas Childers, *The Third Reich: A History of Nazi Germany* (New York: Simon and Schuster, 2017)295.
[73] Goebbels, 453.

En agosto de 1933 Hitler consiguió la aprobación por parte de su gabinete de la creación de la *Reichskulturkammer* (Cámara de la Cultura del Reich, RKK por sus siglas en alemán). Goebbels tenía la potestad de enrolar a todas las profesiones artísticas que estuviesen bajo su dirección. Esta Cámara de la Cultura del Reich suponía un triunfo de Goebbels a expensas de sus rivales porque en ella estaban contenidas las cámaras del teatro, la literatura, la música, el cine, las artes visuales, la radio y la prensa, lo que reflejaba la preponderancia que a partir de entonces habría de tener el ministro en el mundo de la cultura. La ley que autorizaba la creación de este organismo, publicada en septiembre de ese año, detallaba que su estructura seguía los lineamientos de la *Reichsfilmkammer* o Cámara del Cine del Reich (creada en julio de 1933), en consecuencia, para poder ejercer alguna profesión relativa a la cultura era necesaria una membresía en la cámara respectiva.[74] Así, en la Alemania de Hitler un director de cine precisaba de una afiliación a la Cámara del Cine del Reich para poder participar en la producción de una película. Tras pocos meses en el poder, los nazis habían logrado desintegrar los *Verbände* (organizaciones) en las que los artistas estaban asociados y los habían centralizado en el ministerio de Goebbels.

El primer decreto de la RKK, promulgado el 1 de noviembre de 1933, estipulaba sus funciones, su estructura y su política de membresía. De acuerdo con este decreto la función de este organismo era la promoción de la cultura alemana en el nombre del pueblo alemán y del Reich, regular los asuntos sociales y económicos de las profesiones culturales y establecer un compromiso entre los grupos pertenecientes a ella. Más aún, el ministro hacía las veces de presidente de la RKK y debía de nombrar un presidente para cada una de las otras cámaras. Estos presidentes a su vez tenían la facultad de nombrar consejos representativos de las grupos profesionales contenidos en sus cámara. El presidente de la RKK se reservaba el derecho de negar cualquier decisión tomada por alguno de los otros presidentes. La membresía en las cámaras individuales era obligatoria para todos aquellos que participaran en la creación, reproducción, procesamiento intelectual o técnico, difusión y preservación de bienes culturales.[75] La membresía era además obligatoria para los extranjeros, así como para las organizaciones culturales y sociedades, sin importar si su actividad era comercial o de utilidad pública.

[74] https://cutt.ly/RmSF72A (30/05/2020/)
[75] https://cutt.ly/KmSF6fK (21/01/2021/)

Esta política de membresía fue materia de luchas y discusiones por parte de otros líderes nazis, quienes la juzgaban como una intrusión a las jurisdicciones de sus ministerios.[76] El proyecto de Goebbels planeaba enrolar en las distintas cámaras a profesionales de áreas relativas a la cultura como profesores de música y arte en instituciones privadas y públicas, académicos universitarios y funcionarios públicos encargados de la administración de bienes culturales. Para Bernhard Rust, ministro de Educación, la obligatoriedad de una membresía para estos sectores era una disminución de su autoridad sobre el mundo educativo alemán. Entre 1933 y 1934 Rust se opuso al enrolamiento de profesores y de curadores de museo. Como en muchas de las disputas internas del Tercer Reich, Hitler se vio impelido a intervenir al establecer que aquellas profesiones que fuesen netamente científicas, como los académicos estaban libres de tramitar una membresía en la Cámara. Sin embargo, la solución de Hitler no zanjó definitivamente la cuestión entre ambos ministros, quienes siguieron disputando por el control de las profesiones educativas y culturales, incluso en los albores de la guerra hacia 1939.[77]

Durante esta primera etapa del sistema de cámaras, Goebbels defendía su proyecto como la única manera de encauzar la cultura alemana hacia la senda correcta, al poner fin al caos competitivo y al desorden organizacional de la República de Weimar. De mayor relevancia que esta defensa del neocorporativismo, era la promesa del ministro de propaganda de ser magnánimo frente al mundo del arte y de abstenerse de imponer una censura intrusiva siempre y cuando los artistas se ajustaran a los principios del nuevo régimen. Ante una audiencia de oficiales de la RKK Goebbels sostuvo que el: "*arte solo puede florecer se le da la mayor libertad posible dentro del marco y fronteras de las leyes de la vida nacional*".[78]

Los mensajes de Goebbels eran cuando menos ambiguos pues parecían provenir de alguien que antes que reprimir, quería promover el arte. No obstante, sí resultan entendibles a luz de los sucesos políticos acaecidos por aquellos días. A finales de 1933 y comienzos de 1934 Hitler y su círculo más cercano habían decidido que la revolución nacionalsocialista había concluido. Para las células más radicales del partido y especialmente para los militantes de la SA, el nacionalsocialismo aún no había finalizado su tarea y abogaban por una segunda revolución que eliminara a los miembros oportunistas (casi el 80% de la membresía se había unido después de las

[76]Volker Dahm, "Anfänge und Ideologie der Reichskulturkammer" *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 34.1 (1986) 71.
[77] Steinweiss, 63.
[78] Bracher, 293.

elecciones parlamentarias de marzo)[79] y lo que ellos denominaban la moderación burguesa de los políticos conformes con lo logrado hasta entonces. Esta fase de estabilización era una exigencia de las realidades políticas y económicas del país. Hjalmar Schacht[80], presidente del Banco del Reich, advertía sobre la necesidad de frenar las acciones violentas de las SA en un país que necesitaba la inversión extranjera para salir de la crisis.[81]

En el campo de la cultura, y a pesar de que las purgas de distintas organizaciones habían comenzado desde principios de 1933, Goebbels juzgaba que no era conveniente lanzar un asalto frontal al mundo del arte que causara revuelos diplomáticos como los que ya habían causado los pogromos de abril de ese año y en menor medida la quema de libros en mayo.[82] Es en este contexto en el que el ministro decide nombrar como presidentes de las cámaras una serie de figuras culturales apolíticas pero reputadas dentro de sus campos. Una manera de darle legitimidad y prestigio cultural a su organización.[83] Así, el compositor Richard Strauss fue designado como presidente de la Cámara de Música. Strauss, director celebrado antes y durante la República de Weimar, era una personalidad reconocida dentro de la escena musical alemana. Aunque Strauss no poseía las credenciales nacionalsocialistas de rigor, sí era un nacionalista que despreciaba el modelo democrático de Weimar, el jazz y la música popular.[84] De hecho, Strauss había aceptado dirigir la Orquesta Filarmónica de Berlín cuando Walter Bruno había sido despedido de la misma por ser judío.[85] Más importante que eso, era el prestigio del compositor, el cual Goebbels esperaba fuera la fuerza legitimadora de su proyecto y de la cultura musical del Tercer Reich.[86] La misma idea del caso Strauss inspiraba a Goebbels para nombrar a Wilhelm Furtwängler como Vicepresidente de la Cámara de Música. Irónicamente fue el propio Furtwängler quien criticó duramente a Goebbels a principios de 1933 por la persecución desatada contra los músicos judíos más notables.[87]

[79] Childers, 243.
[80] Hjalmar Schacht (1877-1970) Schacht fue durante el nacionalsocialismo el presidente del Banco del Reich (1933-1939) y ministro de Economía durante el periodo 1934-1937 (Klee, 522)
[81] Childers, 244.
[82] Evans *Third Reich in power*,158
[83] Bracher,295.
[84]Michael Kater, *The Twisted Muse: Musicians and their music in the Third Reich* (Oxford: Oxford University Press, 1997) 204.
[85] Petropoulos, 200.
[86] Kater,204.
[87] Goebbels, 792.

Para contrarrestar estos nombramientos apolíticos y sintonizarse con la línea más tradicional del partido Goebbels recurrió a nazis veteranos y activistas de KfdK. El caso de la Cámara de Artes Visuales del Reich es ilustrativo. El arquitecto Eugen Hönig miembro de KdfK, ocupó el puesto de presidente de la Cámara de Artes Visuales y aunque no era un antimodernista, algunos de sus colaboradores como August Kraus, participe en la purga de la Academia Prusiana de Artes, y Ludwig Troost, uno de los favoritos de Hitler y reformador de la sede del NSDAP en Múnich en 1931, sí que representaban la tendencia tradicional de los nazis.[88]

El sistema de cámaras funcionó con relativa autonomía hasta 1935. Richard Strauss no se había mostrado muy comprometido con las políticas de limpieza en su cámara. Strauss había conseguido el permiso de Hitler y Goebbels para trabajar con el escritor judío Stefan Zweig en la ópera *Die schweigsame Frau*. La relación de Strauss con Zweig fue objeto de críticas por parte de algunos miembros del partido , quienes se oponían a la presentación de la obra en Dresde .En junio de 1935 la Gestapo interceptó una carta en la que Strauss le aseguraba a Zweig que había aceptado el cargo de presidente para aliviar la presión sobre el arte y que en su opinión la única distinción que conocía era entre aquellos que tienen talento y los que no.[89] La misiva fue conocida por los círculos más altos del partido quienes forzaron la dimisión de Strauss.

Similares situaciones se vivían en la Cámara del Teatro. En la primavera de 1935 la Gestapo y la policía investigaban distintos cabarés de Berlín, famosos por los espectáculos donde los principales líderes nazis eran ridiculizados. En el club nocturno Katakombe el satírico Werner Frink ofrecía espectáculos de humor político que las autoridades catalogaban como un sabotaje de los objetivos del estado nacionalsocialista. En Julio la Gestapo disolvió una serie de cabarets y Frink y algunos de sus colegas fueron deportados a campos de concentración.[90] También Goebbels se mostraba descontento con el desempeño de *Bühnen-Verein* y *Bühnengenossenschaft* (ambas organizaciones pertenecientes a la Cámara del Teatro) por su escaso compromiso con un programa de promoción laboral para veteranos del partido.

El actuar de Eugen Hönig también se había visto cuestionado por los miembros antimodernistas más fanáticos del partido. En 1933 Hönig había permitido que un grupo de artistas congregados en la *NSD-Studentenbund* (Asociación de Estudiantes Nacionalsocialistas) presentara

[88] Steinweis 49,
[89] Bryan Gilliam "Friese im Innern: Strauss's public and private worlds in the mis 1930's" *Journal of the American Musicological Society* 57.2 (2002) 579.
[90] Steinweiss, 55.

obras de los pintores expresionistas Emil Nolde, Ernst Barlach, entre otros en la exhibición *30 Artistas Alemanes.* Otto Andreas Schreiber, líder de NSD-Studentenbund, representaba la facción pro-expresionista del partido. Schreiber fue el editor de la revista *Kunst der Nation* (revista en la que el propio Goebbels llegó a escribir un par de artículos), donde reivindicaba el expresionismo como la forma artística de la nueva Alemania. Schreiber, además, organizó durante 1933 y 1939 diferentes exhibiciones en fábricas por todo el país, en las que muchos obreros pudieron ver pinturas de expresionistas alemanes de la talla de Max Pechstein[91] o Gerhard Marcks[92]. El impulso modernista de Schreiber no era el único problema que debió enfrentar Hönig. En febrero de 1934 tuvo lugar en Berlín la exhibición *Aeropittura*, una muestra de arte vanguardista italiano acompañada de una conferencia dictada por el poeta futurista Ruggero Vasari, cuyo tema era la influencia rejuvenecedora que el Modernismo podría tener en ambos países.

La supervivencia de estas manifestaciones de Modernismo está relacionada con dos factores, a saber, la manera en que los artistas juzgaron las intenciones del nuevo régimen. Es el caso de Hans Weidemann oficial del Ministerio de Propaganda durante el régimen, quien después de la guerra declaró que en 1933 todos pensaban que las visiones artísticas de Hitler eran simplemente sus opiniones.[93] De parte de los artistas hubo cierta creencia en que la nueva Alemania los necesitaba en tanto líderes culturales que continuarán con el avance de sus disciplinas específicas. Y, de hecho, muchos de ellos esperaban puestos de liderazgo. Así mismo fue determinante el deseo de tener mejores oportunidades laborales, especialmente en aquellos años de recesión económica y considerando que desde sus primeros momentos el ~~Tercer~~ Reich tenía ambiciosos proyectos culturales.[94] El caso de Walter Gropius, el fundador de la prestigiosa escuela Bauhaus es ilustrativo. Gropius y Bauhaus fueron durante los años veinte uno de los signos más visibles del vanguardismo en arquitectura y diseño. La cercanía de Gropius con la República de Weimar, representada por su pertenencia al Grupo de Noviembre (conjunto de artistas

[91] Max Pechstein (1881-1955) fue uno de los grandes exponentes del expresionismo alemán. Durante el Tercer Reich la obra de Pechstein fue difamada en la exhibición *Entartete Kunst*, a pesar de que este había hecho declaraciones de lealtad al régimen en 1933.
[92] Gerhard Marcks (1889-1981) fue uno de los artistas más destacados de la escuela Bauhaus. Fue rector de la Escuela de Arte de Halle, puesto que perdió con el ascenso de Hitler al poder en 1933. Muchas de sus obras fueron exhibidas en la *Entartete Kunst.*
[93] Petropoulos 52.
[94] Petropoulos, 65.

simpatizantes de la república)[95] y el hecho de que Bauhaus fuese el lugar de confluencia de artistas de vanguardia como Vasily Kandinsky y Laszlo Moholy-Naggy, eran para los nazis señas inequívocas de degeneración cultural. A pesar de que Bauhaus fue cerrada en abril de 1933, Gropius creía que la institución y las ideas que esta representaba podían reconciliarse con el régimen. Gropius había sido un entusiasta de la industrialización en la arquitectura y esperaba que este fuera el aspecto en común que le permitiera explorar un acercamiento con los nazis, especialmente en proyectos como la construcción de las *Autobahnen*. Gropius, además, había participado en el concurso organizado por Hitler para la construcción de la nueva sede del Banco del Reich, así como en la exhibición de 1934 *Deutsches Volk-Deutsche Arbeit*, exhibición marcada por el cariz propagandístico y cuyo catálogo contenía la siguiente insignia: "*solo cuando el pueblo como un organismo vivo es puesto de vuelta a su fuerza original, a la sangre y tierra, es una recuperación, una resurrección como nación posible*".[96] La participación en este evento obviamente requería una membresía en la Cámara de Artes Visuales, la cual Gropius obtuvo en 1933 y de hecho el primer presidente de la misma, Eugen Hönig, fue uno de los que apoyaban su trabajo dentro del nuevo gobierno.[97] Es difícil saber si Gropius sabía de las intenciones propagandísticas de *Deutsches Volk- Deutsche Arbeit,* para Petropoulos[98] así como para Droste[99] el factor decisivo era la imagen que el propio Gropius tenia de sí mismo, alguien que debido a su genialidad artística estaba por encima de cualquier ideología o gobierno, incluso cuando se mudó a Estados Unidos y se desempeñaba como profesor en Harvard Gropius insistió en no ser ligado con ninguna facción política. Lo anterior no quiere decir que Gropius fuese un nazi, su caso es la muestra de aquellos artistas que sin coincidir ideológicamente con el Tercer Reich buscaron acomodarse en él.

En otros casos, el apoyo al partido no era suficiente razón para tener un lugar en la cultura alemana. A esta categoría pertenece el poeta Gottfried Benn. Benn había facilitado la purga de la Academia Prusiana del Arte al asumir la presidencia de la Sección de Poesía tras la expulsión de Heinrich Mann. Benn saludó con beneplácito el ascenso del nacionalsocialismo y defendió en

[95] Kathleen James-Chakraborty, "Beyond Cold War interpretations: Shaping a New Bauhaus Heritage" *New German Critique* 116 (2012) 12.
[96] Petropoulos,78.
[97] Fiona MacCarthy, *Gropius the man who built the Bauhaus* (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2019) 355.
[98] Petropoulos, 84
[99] Margarete Droste, *La Bauhaus 1919-1933: reforma y vanguardia* (Colonia: Taschen, 2004) 95.

distintas ocasiones la eugenesia, la sumisión del individuo frente al Estado y el retorno a una sociedad primitiva lejos de la decadente influencia de la ciudad.[100] Como artista, Benn había destacado en la escena literaria de Weimar como uno de los grandes poetas expresionistas, cuya obra exploraba el lado oscuro de la naturaleza humana. Benn fue también de aquellos artistas que intentó reconciliar el expresionismo con las ideas nazis. En un ensayo conocido como *Apología por el Expresionismo* publicado a finales de 1933, Benn sostenía que esta corriente era el resurgir artístico de Europa y que su carácter antiliberal había pavimentado el camino del nacionalsocialismo.[101] No obstante, la simpatía de Benn hacia los nazis duró poco. Hacia 1934 fue reemplazado en la Sección de Poesía, acusado de ser judío y sus escritos fueron calificados de inmorales. Además, dentro del partido algunos no parecían compartir las ideas de Benn sobre el Expresionismo. En 1936, por ejemplo, la revista de la SS *Das Schwarze Korps* publicó un artículo anónimo en el que la poesía de Benn fue señalada como decadente.[102] Dos años más tarde Benn fue expulsado de la Cámara de Literatura por orden directa de Goebbels, a pesar de que Himmler había tratado de disuadirlo. Ese fue el final de Benn como escritor en el Tercer Reich, su refugio fue su puesto como médico en el ejército.

Benn y Gropius eran los claros ejemplos de que para las facciones más radicales del partido Alemania debía librarse de cualquier vestigio modernista. Rosenberg no dudaba en juzgar la laxitud de Goebbels como una traición al nacionalsocialismo. Rosenberg era el líder del antimodernismo en el partido, acaso el más radical de los pensadores *völlkisch* (conservadores en lo cultural) y si bien no ocupaba un lugar en el gabinete de Hitler, creía que aún tenía autoridad en la cultura del Tercer Reich. Un registro de su diario a mediados 1934 dice:

> *a donde quiera que voy escucho quejas unánimes sobre la falta de dirección de la Cámara de Cultura del Reich...Judíos como presidentes, abogados de los rojos en puestos decisivos, nacionalsocialistas incapaces, de por medio algunas personas diligentes se sienten despreciadas. Además los discursos de Goebbels sin forma, de manera desinteresada por todos los problemas que lo rodean*[103]

[100] Petropoulos, 123.
[101] Hugh Ridley, *Gottfried Benn: ein Schriftsteller zwischen Erneuerung und Reaktion* (Opladen, Westdeutscher Verlag,1990)27.
[102] Ridley,30.
[103] Alfred Rosenberg, *Die Tagebücher von 1934 bis 1944* (Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2015)127.

Rosenberg también emprendió distintos ataques contra Schreiber, a quién tildó de Otto Strasser de la cultura (referencia a uno de los líderes de la facción de izquierda del partido) y a finales de 1934 pidió a la Gestapo cerrar *Kunst der Nation* y confiscar sus ejemplares, petición que fue rechazada por el cuerpo policial, aunque la revista debió cerrar en 1935 por la presión ejercida sobre ella[104].

Bajo la presión de sus rivales, hacia 1935 Goebbels emprendió un proceso paulatino de coordinación o segunda ola de *Gleichschaltung* en las cámaras, en tanto juzgaba que su enfoque pragmático y la magnanimidad que dispensaba al mundo del arte no habían sido retribuidos.[105] Esta idea se efectuaba en el contexto de una cada vez mayor radicalización política del régimen, facilitada por la muerte del presidente Paul von Hindenburg (1934), lo que les permitió abandonar los compromisos estratégicos de los primeros años en favor de una política que persiguiera los objetivos nacionalsocialistas más decididamente.

La cultura no era una excepción en estos asuntos. Los nuevos funcionarios designados pertenecían a la línea ortodoxa del partido, algunos de ellos pertenecientes a KfdK, y en consecuencia menos propensos a tolerar vestigios de Modernismo cultural. El primero de estos cambios ocurrió en la Cámara de Artes Visuales, a partir de 1936 bajo la presidencia del pintor Adolf Ziegler. Ziegler se había unido al partido en 1929 y desde que se desempeñara como Vicepresidente de la Cámara de Artes Visuales su objetivo era purgar los museos alemanes del "arte degenerado".[106] Una de sus acciones más notorias fue la expropiación de miles de pinturas modernistas para ser exhibidas en la exposición *Entartete Kunst* (Arte degenerado) en 1937, un evento que fue concebido para difamar las vanguardias de principios del siglo XX. El ascenso de Ziegler era una muestra de que Rosenberg y la facción *völkisch* se habían impuesto en la polémica sobre el expresionismo en Alemania.

En la Cámara del Teatro la purga se vio facilitada por la muerte del presidente Otto Laubinger y la designación de su sucesor Rainer Schloesser. Schloesser había sido editor cultural del *Volkischer Beobachter* y desde 1924 había estado relacionado con círculos *Volkisch.*[107] Bajo la presidencia de Schloesser las pocas organizaciones teatrales independientes que quedaban como

[104] Hildegard Brenner, "Die Kunst im politischen Machtkampf der Jahre 1933-1934" *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 10.1 (1962) 29.
[105] Gilliam,578.
[106] Klee,693.
[107] Klee, 540.

Bühnenverein y *Bühnen Genossenschaft* fueron liquidadas. Mientras que en la Cámara de Literatura el presidente Hans Friederich Blunck fue destituido en 1935 de su cargo por tolerar a los escritores judíos veteranos de la Primera Guerra Mundial y por no estar afiliado al partido.[108] La misma suerte corrió uno de los colaboradores cercanos de Blunck, el escritor Hans Grimm, quien si bien era cercano al régimen, había juzgado la Cámara más como un organismo represivo y burocrático, que como un cuerpo encargado de representar a los escritores en tanto estamento.[109]

¿Hacia aquellos primeros años de gobierno había logrado la *Kulturpolitik* nazi el saneamiento cultural al que tanto aspiraba el partido? En los primeros meses de 1933 los nazis ya contaban con el sustento legal que brindaba la Ley para la Restauración de la Función Pública (*Berufsbeamtengesetz*)[110] cuyos parágrafos arios excluían a los judíos y a militantes de tendencias políticas contrarias a los nazis de los puestos públicos. Durante esa época muchos artistas eligieron el exilio antes que declararse fieles al nuevo régimen. Sin embargo, no fue hasta la expedición del decreto fundacional de la RKK en la que la purga de la cultura alemana fue legalizada. El parágrafo diez del mismo declaraba que: "*la admisión a una cámara podía ser rechazada, o un miembro podía ser expulsado, cuando existan hechos de los cuales es evidente que la persona en cuestión no posee la fiabilidad necesaria y la aptitud para la práctica de su actividad*".[111] Es de notar que aquí no se menciona directamente a los judíos sino a criterios más generales como fiabilidad y aptitud. De acuerdo con Alan E. Steinweiss la razón de esta ausencia radica en el pragmatismo del ministro de economía Hjalmar Schacht, temeroso de que el parágrafo 10 significara una ruptura radical en el mundo cultural alemán que impidiera la pronta recuperación económica del país. [112] Goebbels parecía consciente de la ambigüedad que generaba el parágrafo 10 y el 7 de febrero de 1934 dio su interpretación personal de esa disposición legal: "*si alguien debe ser visto como poco confiable o con poca aptitud por razones específicas su membresía en las Cámaras puede ser rechazada...en mi opinión y experiencia un judío contemporáneo no tiene la aptitud para ser confiado con bienes culturales alemanes*"[113]

[108] Guy Torlamain, "Volkisch Writers and National Socialist *Kulturpolitik*" *Volkisch writers and National Socialism: A study of right-wing political culture in Germany, 1890-1960* (Bern: Peter Lang, 2014) 150.
[109] Torlamain, 148.
[110] Evans *Third Reich in Power,* 265
[111] Steinweis, 45.
[112] Steinweis, 107.
[113] Steinweis, 108.

De acuerdo con lo estipulado en el decreto de la RKK y los comentarios de Goebbels las distintas cámaras empezaron a exigir certificados de ancestría a todos sus miembros no arios a finales de 1933 y principios de 1934. Como este proceso descansaba en la información que voluntariamente brindaran los miembros, existía la posibilidad de los datos proporcionados fuesen falsos, como mecanismo de defensa para evitar un *Berufsverbot* o prohibición de trabajo, consecuencia directa de una expulsión de alguna de las cámaras. Una vez estas obtuvieron la información, comenzó la expulsión de judíos y otros racialmente indeseables para los nazis. No obstante, el proceso estuvo lejos de ser sistemático y sincronizado en todas las Cámaras. La purga de escritores judíos de la Cámara de Literatura tuvo lugar entre febrero y abril de 1935, en la Cámara de Música entre junio y septiembre de ese mismo año, mientras que en la Cámara del Teatro y la de las Artes Visuales entre mediados de 1935 y principios de 1936.[114]

Durante el periodo 1933-1935 las expulsiones masivas tuvieron lugar pero las instrucciones de Goebbels recomendaban mesura especialmente con la expulsión o admisión de miembros, en ambos casos debía sopesarse las desventajas económicas, diplomáticas y artísticas que aquello podía acarrear. También debían ser revisados con cautela los casos de los *Jüdisch Versippte* (judíos casados con arios) Estas medidas muestran que el ministro de propaganda, siguiendo órdenes de Schacht, quería que el saneamiento fuese lo menos cuantioso posible en lo económico.[115]

Hacia 1935 la anulación de los judíos en la vida cultural alemana no había sido conseguida. De hecho el catálogo de la editorial S. Fischer de 1934 incluía a autores judíos de la talla de Arthur Schnitzler, Jakob Wassermann y Alfred Doblin.[116] El ministro de propaganda no parecía muy contento con esta situación y en una entrada de su diario en otoño de ese mismo año se lee lo siguiente: *"Conferencia en la R.K.K* (Reichskulturkammer). *Ella me preocupa mucho, especialmente la cuestión judía*"[117] La supervivencia de judíos en los distintos ámbitos de la cultura estaba ligada a la presión del ministro Schacht, quien defendía los intereses económicos a expensas de la agenda del partido. No obstante 1935 sí fungió como una bisagra en la política de saneamiento cultural nacionalsocialista, pues fue el de la expedición de las Leyes de Nuremberg, leyes que despojaban de ciudadanía a los judíos, pero que sobre todo mostraban la intención del

[114] Karl-Heinz Joachim Schoeps, *Literatur im Dritten Reich* (Berlin: Weidler Buchverlag,2000).46
[115]Steinweiss, 111
[116]Saul Friedländer, *El Tercer Reich y los judíos 1933-1939 los años de la persecución* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016), 193.
[117] Goebbels, 881

régimen de no hacer más concesiones en cuanto a la realización de sus objetivos. Dos años más tarde (1937) Schacht fue destituido de su cargo como ministro de economía, lo que facilitó aún más la anulación de las excepciones aplicadas a los miembros judíos.

En estas condiciones, para el período 1937-1938 la gran parte de judíos que aún eran tolerados en las cámaras debieron enfrentar nuevas medidas en su contra, especialmente porque Goebbels quería excluir a todos aquellos que según las Leyes de Nürnberg eran considerados como mestizos de primer y segundo grado.[118] En los casos donde resultase ambigua la condición racial de un artista el ministro era quien tenía la decisión final sobre el futuro del mismo. El criterio del ministro estaba definido por la inclinación política y la edad de la persona.[119] En otras palabras, era fundamental no haberse pronunciado en contra del Nacionalsocialismo y tener una carrera larga en el gremio para poder aspirar a ser miembro o continuar siéndolo en la Cámara. El hecho de que Goebbels fuese quien tomara la decisión en estos casos particulares, y a pesar de que su disputa con Rosenberg sobre el Expresionismo terminara en favor del filósofo del partido, muestra el poder y la influencia en la escena cultural alemana que había venido acumulando el ministro desde 1933.

En el amplio espectro de enemigos del nacionalsocialismo no solo estaban los no arios sino también comunistas, demócratas, pacifistas y liberales. Los artistas cercanos a estas tendencias también fueron víctimas del Parágrafo 10 aunque a diferencia de la condición racial, para ellos existía la posibilidad de rehabilitación en tanto miembros de la *Volksgemeinschaft*.[120] Así lo atestigua un memorando de la Cámara de la Cultura de 1938 donde especificaba a los oficiales de la misma que no deberían impedir el enrolamiento de aquellos artistas que habían cumplido sus penas por cuestiones políticas.[121] Por ejemplo la ilustradora Carola Gartner condenada por traición al militar en el KPD en 1934, fue reintegrada a la Cámara de Artes Visuales en 1941. Lo mismo sucedió con el actor Hans Mimmich, quien fue encarcelado en 1933 por distribuir propaganda comunista y readmitido en la Cámara del Teatro cuatro años más tarde.[122] Lo anterior no quiere decir que el Tercer Reich fuese tolerante con quienes consideraba sus enemigos políticos. No obstante sí arroja evidencias sobre la centralidad que ocupaba en la mente de los nazis la cuestión judía, incluso cuando se trataba de la cultura.

[118] Longerich, 499.
[119] Steinweis, 115.
[120] Schoeps,47.
[121] Steinweis, 128.
[122] Steinweiss, 129.

Está claro que entre 1933 y 1945 la condición racial y las preferencias ideológicas de los artistas alemanes podrían tener consecuencias en su carrera, muchas veces podía desembocar en un *Berufsverbot*. La mayoría de artistas prominentes, tanto izquierdistas como judíos, ya habían abandonado el país en 1933. En el exilio cada uno de ellos entendió su experiencia de una forma particular. Los siguientes capítulos de este trabajo constituyen un análisis de estas experiencias, particularmente las vividas por el escritor Bertolt Brecht.

Capítulo 2 Bertolt Brecht: escribir bajo la tormenta de maniobras de los barcos alemanes

El 31 de agosto de 1928 los espectadores que se dirigieron hacia Theater am Schiffbauerdamm en Berlín fueron testigos de una de las obras teatrales más representativas de ese periodo. Pensada como una adaptación de la dieciochesca *The Beggar 's Opera* del inglés John Gray, *Die Dreigroschenoper* (La Ópera de los 3 centavos en español) era una pieza que se proponía reflejar las contradicciones de la sociedad capitalista y la doble moral burguesa. Estrictamente hablando, no se trataba de una ópera, los actores del reparto no eran cantantes entrenados, pero sí interpretaban las tonadas jazz que incluyó el músico Kurt Weill[123], algunas de ellas, como la canción *Die Moritat von Mackie Messer* o *Kanonensong* se convirtieron en éxitos musicales.[124] La obra recibió críticas positivas por parte del público. Un día después de su función inaugural, los boletos para las tres semanas siguientes ya se habían vendido en su totalidad.[125] El público berlinés estaba atraído por la mezcla de elementos populares e intelectuales que ofrecía *La ópera de los 3 centavos*. Elías Canneti, en ese entonces un joven asiduo en los círculos literarios de la capital, la definió en sus memorias como: "*la expresión exacta de aquella Berlín"* [126].

Para su director, por fin había llegado la hora del éxito y el reconocimiento internacional. Y es que Bertolt Brecht llevaba alrededor de una década en Berlín tratando de hacerse un nombre en la escena cultural alemana. Como muchos artistas de su generación, Brecht, originario de Augsburgo en el sur alemán, había llegado a la ciudad atraído por la vida cultural y la efervescencia artística que caracterizó a Berlín durante la República de Weimar. Hasta la primera función de *La ópera de los 3 centavos* Brecht permaneció lejos del radar del gran público. Sin embargo, hacia 1929 la situación había cambiado a favor del dramaturgo, su *ópera de los 3 centavos* contaba con 4.200 funciones, ya no solo en Berlín sino también en Viena, Praga y Budapest, fue traducida a 18 lenguas, tenía alrededor de 10000 funciones y gozó de un particular éxito en Francia y

[123] Kurt Weill (1900-1950) compositor y músico alemán. Weill compuso la música de *la ópera de los 3 centavos*, obra que lo lanzó a la fama. La persecución nazi lo obligó a exiliarse en Estados Unidos, donde pasó el resto de sus días
[124] Ethan Mordden, *Love Song The lives of Kurt Weill and Lotte Lenya* (New York: S Martin's Press, 2012)104
[125] Kurt Fassman, *Brecht eine Bildbiographie* (München: Kindlers Verlag, 1958) 48
[126] Elias Canetti, *Die Fackel im Ohr Lebensgeschichte 1921-1933* (Frankfurt: Fischer Verlag, 1983) 318.

Checoslovaquia[127]. La acogida fue tal que la productora cinematográfica Nero decidió adaptarla al cine en 1931. Brecht se había vuelto rico y famoso

No obstante, no todo eran halagos para Brecht. Uno de los críticos teatrales más conocidos de la época, Alfred Kerr[128], acusó a Brecht de plagio pues el escritor había incluido algunos versos del poeta francés François Villon sin citar al traductor K. L. Ammer. La respuesta de Brecht fue definir el plagio como una forma de arte característica de toda época artística gloriosa. Por su parte, el periódico del Partido Comunista Alemán *Die Rote Fahne* (La Bandera Roja en español) calificó el drama como una pieza auxiliar con ningún viso de sátira social o política.[129] A pesar de su militancia en el marxismo, Brecht no convencía a los miembros del partido de su compromiso con la lucha de clases.

Las críticas del mundo literario eran algo por lo que Brecht no debía preocuparse mucho. Paralelo a su ascenso como uno de los dramaturgos más conocidos de Europa, el Partido Nacionalsocialista Alemán de los Trabajadores ganaba adeptos en Alemania. A finales de la década del veinte y comienzos del treinta el partido nazi dejó de ser una organización periférica en el espectro político alemán para convertirse en un movimiento masivo con millones de electores en todo el país. Para 1932 los nazis contaban con 230 escaños en el parlamento y más de 13 millones de votantes.[130] Si bien las elecciones de noviembre de ese mismo año no resultaron exitosas para el partido, un par de meses después Hitler fue nombrado canciller lo que significaba la llegada del nacionalsocialismo al poder.

Durante casi toda la existencia de la República de Weimar, el partido nazi había emprendido una suerte de cruzada contra lo que sus líderes denominaban *Asphaltkultur* y el bolchevismo cultural. En la visión nacionalsocialista, la preponderancia de la vida urbana en el arte y el deseo de representar la realidad de una forma distinta producto de un mundo industrial e individualista era el signo inequívoco de la decadencia social y política acaecida con la fundación de la República de Weimar. El propio Brecht ya se había visto enfrentado con las convicciones artísticas de los nazis cuando estos se opusieron a la función inaugural de *La ópera de los 3*

[127] Parker, 248

[128] Alfred Kerr (1867-1948) Kerr fue un conocido crítico teatral durante la República de Weimar. El ascenso del NSDAP lo obligó a exiliarse en Inglaterra, país en el que permaneció durante todo el transcurso de la Segunda Guerra Mundial.
[129] Parker, 247.
[130] Childers, 114.

centavos.[131] La revista del partido *Völkischer Beobachter* juzgo la obra como un chiste obsceno, una pieza repulsiva cuya historia es completamente judía.[132]

A pesar de que Brecht jamás perteneció al Partido Comunista Alemán (KPD por sus siglas en alemán), para los nazis él representaba todo aquello que debía ser eliminado de la vida política y cultural de Alemania. Brecht era un dramaturgo marxista que en sus obras reflejaba la doble moral de la mentalidad burguesa, las contradicciones de la sociedad alemana, el antimilitarismo y la lucha de las clases. De ahí que tan solo unos días después del nombramiento de Hitler, Brecht decidiera exiliarse en Suiza. A partir de 1933, año en el que su obra más popular fue prohibida, Brecht entendió que su país se había vuelto peligroso para alguien como él. En el exilio recorrió un grupo considerable de países, en los cuales siguió con mucho interés los acontecimientos de Alemania. Fue un periodo prolífico para él, en el que concibió obras clásicas de su repertorio como *Madre Coraje y sus hijos*, *La vida de Galilei* y *el buen hombre de Sezuan*. Pero ante todo, se trató de un momento de su vida plagado de dificultades. La correspondencia mantenida entre los años 1933 y 1941 muestra no solo las vicisitudes económicas producto de la prohibición de su obra y la pérdida del público de su país, sino también la fragilidad del individuo en una época de radicalismos de todo signo político, así como las diferencias surgidas en el seno de los exiliados alemanes, quienes entendieron el ascenso del Tercer Reich de acuerdo con sus experiencia e ideología particulares. En algunas de esas cartas, Brecht se muestra pesimista respecto al futuro de su país y de Europa, presagiando la guerra y los casi 20 años de exilio. A su regreso en 1950 encontró una Alemania destruida y dividida.

El nombramiento de Hitler como canciller el 30 de enero de 1933 no pareció alarmar mucho a los círculos literarios de izquierda que frecuentaba Brecht. Los artistas de este periodo, si bien informados de la situación alemana y muchos de ellos militantes en partidos, concentraron sus esfuerzos en debates ideológicos y estéticos alejados del día a día de Alemania y, sobre todo, distantes de la ola de violencia desatada por Hitler y las SA a principios de 1933, la cual juzgaban como pasajera y eventualmente controlable por parte del presidente Hindenburg[133]. Klaus Mann,

[131] Parker, 246.
[132] Roland V. Layton, “The "Völkischer Beobachter," 1920-1933: The Nazi Party Newspaper in the Weimar Era” *Central European History* 3.4 (1970) 379.
[133] Jean-Michel Palmier, *Weimar in Exile the antifascist emigration in Europe and America* (New York: Verso, 2006) 63.

uno de los hijos de Thomas Mann[134], confiesa en su autobiografía *Der Wendepunkt* (El punto culminante) que los artistas cercanos a su círculo veían la participación política como una tarea onerosa y más interesados en los eventos culturales durante 1928-1930, confiaban en el gobierno para solucionar la crisis económica que golpeaba al país esos años. Llegado el momento, cuando los amigos de Mann se hicieron nazis, este solo pudo burlarse de ellos por su falta de cultura.[135] El escritor judío Alfred Döblin[136], autor de la muy conocida obra *Berlin Alexanderplatz* y amigo personal de Brecht debió abandonar Alemania ocho días después del Incendio del Parlamento, después de que sus amigos lo convencieran del peligro que su vida corría en aquellos momentos.[137]

Esto sin embargo no era un fenómeno exclusivo del mundo literario. Los políticos también subestimaron los alcances del nazismo en el poder. Así, el nombramiento de Hitler como canciller no alarmó a los dirigentes de la Unión Soviética. El periódico *Pravda*, organismo oficial del Partido Comunista de la Unión Soviética calificó a Hugenberg, el magnate del mundo editorial alemán como el hombre más importante del nuevo gobierno.[138] La izquierda alemana, encabezada por el KPD y el Partido Socialdemócrata Alemana (SPD por sus siglas en alemán) seguía dividida y los llamamientos para un frente popular no fueron muy bien recibidos. El KPD estaba convencido que el nuevo gobierno presidido por Hitler y Hindenburg era el símbolo de la crisis definitiva del capitalismo, la evidencia de sus contradicciones objetivas, que convocarían a un levantamiento obrero revolucionario. Mientras que en el seno del SPD la idea de una transición parlamentaria y democrática era el único camino al socialismo.[139]

En el caso de Brecht, tanto él como su esposa Helene Weigel[140] juzgaban que solo sería necesario alejarse de Berlín y esconderse por un periodo en Bavaria.[141] La subestimación del nacionalsocialismo y sus intenciones dificultó su salida del país. Brecht planeaba dictar una serie de conferencias en Viena a mediados de marzo de 1933. A comienzos de febrero de ese año Brecht

---

[134] Thomas Mann (1906-1949) escritor alemán reconocido por la novela *Mephisto* Mann, al igual que su padre, escapó a Estados Unidos durante el Tercer Reich. Regresó a Francia donde cometió suicidio en 1949.
[135] Klaus Mann, *Der Wendepunkt* (Berlin: Rowohlt, 2001)
[136] Alfred Döblin (1878-1956) escritor judío, muy reconocido en la República de Weimar. Durante el nazismo Döblin vivió en Suiza, Francia y Estados Unidos.
[137] Matthias Prangel, *Alfred Döblin* (Stuttgart: Metzler, 1987) 80.
[138] Edward Halett Carr, *Twilight of the Comintern, 1930-1935* (New York: Pantheon Books, 1982)83.
[139] Andreas Dorpalen, SPD und KPD in der Endphase der Weimarer Republik "*Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 1.31 (1983) 107.
[140] Helene Weigel (1900-1971) actriz austriaca destacada por su papel de madre en la obra *Madre Coraje y sus hijos*. Weigel acompañó a Brecht en todo los países en los que este se exilió. Tras la guerra ambos regresaron a Europa para instalarse en Alemania Oriental.
[141] Parker, 305.

escribía al organizador del evento, el librero Richard Lanyi, sobre la necesidad de adelantar la publicación de sus obras ya que las condiciones políticas tendían a empeorar en Alemania.[142] No obstante el escritor Walter Mehring había aconsejado a Brecht que abandonase el país, ya que así se lo había indicado un amigo suyo en el Ministerio de Relaciones Internacionales. Brecht salió de Alemania la noche del 27 de febrero, misma fecha en la que tras el incendio al parlamento los nazis declararon el estado de emergencia. La primera parada de Brecht y su esposa fue Praga. De ahí se dirigieron a Viena, la ciudad natal de Weigel donde fueron recibidos por su familia. El cruce de las fronteras fue posible por los papeles que había recibido el autor para sus conferencias en Viena. Stefan, el hijo menor de Brecht, debió tomar un avión rumbo a Praga para después reunirse con sus padres, mientras que su hermana Bárbara estuvo unos días con el abuelo paterno en Augsburg y con la ayuda de una quakera inglesa cruzó secretamente la frontera hacia Basilea, y de ahí finalmente hacia Viena.[143]

No obstante, no fue Austria el país que eligió Brecht para establecerse definitivamente. Autores como Anna Seghers[144], Alfred Döblin, Lion Feuchtwanger[145] y la editora y amante de Brecht Margarette Sttefin se habían establecido en Suiza. Brecht decidió probar suerte allí también, después de todo, se trataba de una nación de habla alemana donde podría haber un interés por su obra, y donde se encontraban escritores conocidos y cercanos ideológicamente a él (Döblin, Seghers y Steffin eran socialistas). Brecht estuvo viviendo en Lugano, al sur de Suiza, lugar desde donde envió varias cartas a su esposa en las que la informa sobre aspectos generales de ese país. En las primeras de estas misivas, de marzo de 1933, Brecht dice que el hotel donde se está alojando todo lo demás es muy costoso y al igual que los alimentos básicos. Brecht se muestra entusiasmado por la posibilidad de establecer contactos con otros exiliados alemanes y porque en Lugano hay una escuela alemana laica que podrían visitar sus hijos. Brecht dice que seguirá en la búsqueda de una vivienda barata para su familia.[146]

[142] Brecht, 346.
[143] Parker, 307.
[144] Anna Seghers (1900-1983) escritora socialista reconocida por su obra sobre el exilio *Transit*. Seghers vivió en Francia y México durante los años del Tercer Reich. En 1947 regresó a Europa para instalarse definitivamente en Berlín Oriental.
[145] Lion Feuchtwanger (1884-1957) escrito socialista y amigo cercano de Brecht. Feuchtwanger fue uno de los escritos más destacados del exilio alemán por obras como *los hermanos Opperman*. Feuchtwanger vivió exiliado en Francia y Estados Unidos, país donde murió en 1958.
[146] Brecht, 352-353.

En marzo de ese mismo año, Brecht envió una carta de felicitación a Thomas Mann, quien se encontraba en Suiza en un tour de conferencias y debido a la toma del poder por parte de Hitler debió exiliarse en ese país. Mann había discutido la situación de Alemania y se había mostrado a favor de lo que él llamaba un socialismo humanista[147], pronunciamiento que según Brecht fue muy bien recibido entre sus amigos de Berlín, Praga, Viena y Zúrich por mostrar la verdadera cara de la literatura alemana y estar del lado de las masas oprimidas en Alemania.[148] El tono cordial de esta epístola y el mismo hecho de que Brecht felicitara a Mann era un cambio en la enemistad que ambos se profesaban desde la década del veinte, cuando ambos atacaban sus estilos literarios en las revistas de la época.[149]

Un mes después Brecht se encontraba en París trabajando con el también exiliado Kurt Weil en el libreto de la obra *Les sept péchés capitaux* (Los siete pecados capitales).[150] Desde allí aprovechó para escribirle a Weigel sobre las posibilidades de mudarse a aquella ciudad. Para el dramaturgo Paris era barata y tenía una gran oferta de teatros, cines y ballets[151]. La idea de establecerse en otro país necesariamente implicaba recursos económicos que Brecht empezó a disputar con Fritz Wreede el propietario de la editorial Félix Bloch Erben en abril de 1933. Esta editorial y Brecht tenían un contrato desde los días de *La ópera de los 3 centavos*, de hecho, de acuerdo con este contrato Brecht debía recibir el 62 % de las regalías.[152] Para abril de 1933 Brecht exigía a Wreede el pago de una parte de las regalías (12 mil marcos), suma que él juzgaba necesaria para poder instalarse en el extranjero. Más interesante que las cifras, es el optimismo con el que Brecht percibía su situación: "*yo mismo no creo de ninguna manera que mis obras puedan ser inútiles por mucho tiempo en Alemania y en el extranjero hay muchas opciones. Aunque ahora es un mal tiempo*" Brecht se refería a las posibilidades económicas de sus libros, y es notorio que tras pocos meses de Hitler en el poder ya considerara su gobierno como algo pasajero. El optimismo era un elemento en común entre los escritores exiliados sin importar su inclinación política, incluso después de enero de 1933. Las creencias que albergaban muchos de ellos son variadas. Algunos creían que el régimen colapsaría por su propia incompetencia, otros insistían en que las

[147] Parker, 310.
[148] Brecht, 350-351.
[149] Hans Mayer y Jack Zipes "Thomas Mann and Bertolt Brecht: Anatomy of an antagonism" *New German Critique* 6 (1975) 105.
[150] Mordden, 164.
[151] Brecht, 354.
[152] Parker, 244.

democracias harían presión para precipitar el colapso de los nazis; mientras que los comunistas declaraban la inminencia de un levantamiento obrero revolucionario.[153]

Brecht no se mostraba tan optimista como las personas cercanas a él. En abril escribió una carta dirigida a la esposa del escritor Bernard von Brentano, Margaret von Brentano, en la que refiere al allanamiento de su casa en Berlin y el decomiso de algunos libros de su biblioteca.[154] Ese mismo mes Brecht escribió al escritor soviético Sergej Tretjakow[155]. Tretjakow fue uno de los grandes exponentes del vanguardismo literario soviético, difusor de la obra de Brecht en ese país[156] y durante los años del exilio mantuvo una colaboración constante con él. El tema de la misiva es la situación en Alemania, y esta vez Brecht no parece tan convencido de la línea oficial del KPD y la idea de la revolución obrera: *estuve poco tiempo en Praga, algo más en Viena y una semana en París. Entre los camaradas he encontrado no poca confusión...Los políticos profesionales parece que todos se quedaron en Alemania, pero con ellos hay poca conexión…Uno espera direcciones, líneas, cálculos, formaciones de grupos etc. Todo está centralizado y el centro no responde*".[157] Los políticos del KPD agrupados en el Comité Ejecutivo de la Internacional Comunista sí que seguían adhiriendo a la tesis según la cual en Alemania las condiciones objetivas para la revolución proletaria habían madurado a tal punto que la burguesía alemana no tenía otro camino que el uso de la violencia abierta a través de un gobierno fascista, solo que su concreción se había visto impedida por la fuerza disuasoria del SPD.[158]

Después de su corta estancia en París, Brecht regresó a Suiza, exactamente a Carona. La situación económica de él y su familia no era la mejor. En mayo de 1933 se dirigió a la editorial Félix Bloch para sugerir que se le pague un tercio de las regalías acordadas dadas las pocas perspectivas de sus libros en Alemania. Felix Bloch quería reducir aún más los honorarios del escritor, razón por la que este se quejó del comportamiento mercantil de la editorial aunque al tiempo afirmaba que: "*es un tiempo difícil para un escritor de mi estilo*".[159] Es apenas entendible que entre Brecht y Félix Bloch Erben haya habido discusiones sobre las posibilidades financieras

[153] James MacPherson Ritchie *German Literature under National socialism* (London: Croom Helm Ltd, 1983) 191
[154] Brecht, 356.
[155] Sergei Tetrjakow (1892-1937) Tetrjakow fue un reconocido escritor soviético y traductor de la obra de Brecht al ruso. Acusado de ser un espía japonés, fue condenado a muerte en 1937 durante los episodios del Gran Terror.
[156] Klauss Völker, *Bertolt Brecht* (München: Hanser Verlag, 1976).204
[157] Brecht, 357.
[158] Jane Degras, *The Communist International 1919-1943 Documents* (London: The Royal Institute of International Affairs, 1955), 254.

[159] Brecht, 358.

de la obra, más si se tiene en cuenta que un mes después, en mayo de ese año varios libros de Brecht aparecieron en el episodio de la quema de libros considerados antialemanes acaecido en Berlín. En el acto estuvo presente Goebbels, y lo calificó como un acto fuerte y grandioso que condenaba a las flamas el espíritu malvado del pasado.[160] Este suceso no dejó indiferente a Brecht. El dramaturgo escribió una entrevista ficticia en la que intentaba responder por qué sus libros fueron indexados como antialemanes si él no era judío. La respuesta de Brecht sostenía que los nazis solo consideraban como alemanes a una parte de la sociedad alemana. Así, solo era alemán quien coincidía plenamente con Hitler sobre la cuestión social. Brecht argumentó que él está del lado de millones de alemanes que no coinciden en la cuestión social con Hitler.[161]

La quema de libros en Berlín obligó a ciertos exiliados alemanes a considerar su situación. El escritor socialista Oskar Maria Graf[162] exiliado en Viena desde 1933, descubrió que sus libros no estaban entre los incinerados por los nazis. Graf decidió escribir un artículo en el semanal *Arbeiter-Zeitung* en el que instaba al nuevo gobierno de Alemania a quemar sus libros: *"tengo el derecho a exigir que mis libros sean entregados a las llamas de la hoguera y no en las manos sangrientas y en los cerebros desquiciados de la banda parda*. *Quemad las obras del espíritu alemán.*"[163] Las declaraciones de ambos, muestran que Graf y Brecht sentían la necesidad de mostrarse como representantes de otra Alemania, una que no comulgaba con los valores del nacionalsocialismo. Brecht, de hecho, quedó impresionado por la decisión de Graf y escribió un poema donde celebraba la valentía de su colega:

Als das Regime befahl, Bücher mit schädlichem Wissen
Öffentlich zu verbrennen, und allenthalben
Ochsen gezwungen wurden, Karren mit Büchern
Zu den Scheiterhaufen zu ziehen, entdeckte
Ein verjagter Dichter, einer der besten, die Liste der
Verbrannten studierend, entsetzt, daß seine
Bücher vergessen waren. Er eilte zum Schreibtisch

[160] Evans, *Coming of*, 420.
[161] Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. 30 Bände (in 32 Teilbänden) und ein Registerband: Band 26: Journale* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag,1998) 299
[162] Oskar Maria Graf (1894-1967) dramaturgo alemán exiliado en Estados Unidos durante el Tercer Reich. Graf jamás volvió a Europa y murió en Nueva York
[163] "„Verbrennt mich!" – Oskar Maria Graf", accedido 20 de abril de 2021, https://cutt.ly/emSGbpi
.

Zornbeflügelt, und schrieb einen Brief an die Machthaber.
Verbrennt mich! [164]
Cuando el régimen ordenó libros con conocimiento dañino
a plena luz quemar, y en todas partes
bueyes fueron obligados, cargas con libros
a las hogueras transportar, descubrió
un poeta perseguido, uno de los mejores, la lista de los calcinados
estudiando, molesto, que sus
libros habían sido olvidados. Se apresuró al escritorio
muy enojado y escribió una carta a los detentadores del poder.
¡Quemadme!



Cartel que anuncia una lectura de Oskar Maria Graf con el título de *Verbrennt mich!* (¡quemadme!) *Nota* fuente: https://cutt.ly/jmSGE8r

Dado que Brecht era un autor prohibido en Alemania y que desde 1933 se encontraba en una discusión con su editorial, vivir en un país costoso como Suiza se hizo imposible. Además la política migratoria suiza de aquella época estuvo mucho más dispuesta a recibir a los exiliados rusos tras la Revolución de Octubre que a las víctimas del Tercer Reich, en tanto el marcado

[164] Brecht, *Gedichte* 694.

anticomunismo y antisemitismo del nacionalsocialismo ejerció cierta atracción en buena parte de los oficiales de gobierno suizos.[165]

El país que se convirtió en la residencia fija de la familia Brecht durante la mayor parte de su exilio europeo fue Dinamarca. Helene Weigel había conocido a la escritora danesa Karen Michaelis durante su estancia en Viena, ella le había ofrecido la posibilidad de vivir en su casa ubicada en la isla de Thuro, en el Archipiélago del Sur de Fionia, cerca del norte de Alemania. [166] Hacia finales de junio Brecht ya se encontraba instalado en Thuro. Desde allí y con la experiencia de haber encontrado distintos focos de exiliados en toda Europa, Brecht hizo un diagnóstico de los escritores exiliados, especialmente de los comunistas y los que él denominaba como de izquierda burgueses. El receptor de esta carta fue el escritor comunista y exiliado en la Unión Soviética Johannes R. Becher[167]. Brecht le confiesa la necesidad de organizar una conferencia entre los colegas para definir futuros métodos de trabajo. Los escritores obreros, según Brecht, estaban cada vez más ocupados tratando de ganar el sustento diario, lo cual solo es posible a través de compromisos en lo fundamental. Brecht lamentaba que algunos de sus colegas del KPD estuvieran dedicados a escribir libros infantiles inofensivos, novelas para editoriales burguesas y películas kitschs para productoras burguesas. El núcleo de la crítica brechtiana, sin embargo, se halla en el análisis de los escritores burgueses de izquierda. De acuerdo con el dramaturgo, los autores de este espectro se preparaban para un exilio largo al tiempo que sondeaban un posible retorno a Alemania y en la lucha contra el fascismo no tenían un punto de vista definido. Brecht mostraba su desacuerdo con la idea de no criticar a estos autores para ganarse su simpatía, al contrario, esta era una experiencia que ellos debían utilizar para formarse políticamente.[168]

Los comentarios de Brecht reflejan el clima que dominaba las relaciones entre los militantes del KPD y el SPD. Entre ambos existía desconfianza y rivalidad desde el inicio de la República de Weimar cuando los socialdemócratas alemanes apoyaron la represión violenta del

[165] Gregor Spuhler, *Die Schweiz und die Flüchtlinge zur Zeit des Nationalsozialismus* (Zürich: Chronos Verlag, 2001), 35.

[166] Völker, 194

[167] Johannes R. Becher (1891-1958) escritor y político alemán. Becher estuvo exiliado en la URSS de 1933 a 1945. Regresó a Alemania del Este después de la guerra y en ese país ocupó diversos cargos, incluido el de ministro de cultura.

[168] Brecht, 362-363.

Levantamiento Espartaquista bávaro en 1919. Durante el periodo de Weimar el SPD fue asociado a la república en tanto varias veces integraron el gabinete de gobierno y su enfoque siempre fue más reformista que revolucionario. Este último aspecto le valió la reputación en los círculos del KPD de socialfascista, es decir, como un partido que admitía y legitimaba las dinámicas de la democracia liberal burguesa y por tanto, desviaba al proletariado de sus objetivos revolucionarios.[169] Aún en los primeros meses de 1933 y obligado a permanecer en la clandestinidad, el KPD se mostraba receloso del SPD. El comité central del partido declaró en mayo de ese año que: *"la total supresión de los socialfascista del aparato estatal, así como la brutal represión de las organizaciones socialdemócratas y su prensa, no cambia el hecho de que ellos aún representan la principal base social de la dictadura del capital*".[170]Ambas organizaciones también diferían en las formas en las que debían oponerse al Tercer Reich. Desde el exilio el SPD no veía plausible una oposición abierta a los nazis, en tanto estos tenían un aparato policial consolidado. El KPD por su parte sí creía en la actividad clandestina y la incitación al alzamiento popular que llevaría al derrocamiento del gobierno.[171]

Es cierto que para 1933 el Séptimo Congreso del Comintern, cuando se adoptó formalmente la doctrina del Frente Popular, no había tenido lugar. No obstante, fue precisamente la victoria de Hitler y la prohibición de los partidos de izquierda lo que obligó a un pensar en cambio en la política internacional del Comintern entre 1933 y 1934.[172] Para el historiador Jonathan Haslam, un acercamiento del KPD con el SPD en esa época hubiera significado el reconocimiento de su responsabilidad en el ascenso del nacionalsocialismo.[173] Brecht, cuyas simpatías estaban con el KPD, seguía en este caso la ortodoxia del partido al considerar que no era necesario tender puente entre ambas orillas y juzgarlos como neutrales en la lucha contra el fascismo.

En el segundo semestre de 1933 Brecht ya se encontraba a gusto en Dinamarca. El país es mucho más barato que Austria y cerca de Thuro hay una ciudad que ofrece lo necesario, de acuerdo

[169] Graham, Helen, y Paul Preston, *The Popular Front in Europe* (London: Springer, 1988) 21.

[170]https://cutt.ly/NmSGYTo consultado (15-03-2021)
[171] Graham y Preston, 29.
[172] Jonathan Haslam, "The Comintern and the Origins of the Popular Front 1934-1935", *The Historical Journal* 22, nº 3 (1979): 673–91.
[173] Haslam, 687.

con una misiva enviada a uno de sus amigos afincado en Viena.[174] En estas condiciones Brecht se dispuso a continuar con su carrera de escritor en el exilio. En julio escribe a sus dos más cercanos colaboradores en la Unión Soviética, Tretjakow y Becher. A ambos les confirmaba su participación en una edición de la revista literaria soviética *Literatura Internacional* publicada por la Liga Internacional de Escritores Revolucionarios, organización presidida por Becher. (IVRS por sus siglas en alemán).[175] Brecht también planeó la creación de una agencia literaria nombrada Servicio de Autores Alemanes (DAD por sus siglas en alemán) en compañía de los escritores: Bernard von Brentano[176], Anna Seghers, Margarette Steffin y Kurt Kläbers[177], cuyo objetivo era promocionar la obra de estos autores en el extranjero. Esta vez se mostraba más conciliador con los autores cercanos al SPD, pues sostenía que la idea de tal publicación era tener independencia al no estar bajo la tutela del partido, y no descartaba la unión con ciertos escritores burgueses de izquierda influyentes en la prensa liberal.[178] En realidad, este proyecto tuvo poco éxito, a finales de agosto Brecht comentaba que había pocos escritores interesados en él,[179] al tiempo que Steffin, encargada del proyecto, dudaba de la calidad de las obras de algunos escritores.[180]

En septiembre Brecht partió nuevamente a Francia. Esta vez su plan era explorar sus posibilidades laborales en ese país por lo menos durante 3 meses.[181] En Sanary Sur Mer, una ciudad en la costa mediterránea francesa, Brecht encontró al parnaso literario de la República de Weimar. Allí residían Heinrich Mann, Lion Feuchtwanger, Franz Werfel[182] y Ernst Toller[183]. El contacto con esta colonia de exiliados no le dejó buenas impresiones. En una carta a su esposa Brecht ofrece el panorama que encontró allí:

[174] Brecht, 368.
[175] Brecht 370-373.
[176] Bernard von Brentano (1901-1964) escritor alemán exiliado en Suiza de 1933 a 1940, año en el que pidió regresar a Alemania. Al retornar a su patria, sin embargo, las autoridades le prohibieron continuar con su carrera literaria.
[177] Kurt Kläbers (1897-1959) escritor alemán exiliado en Suiza. En ese país permaneció hasta su muerte.
[178] Brecht, 377.

[179] Brecht, 381.
[180] Parker, 316.
[181] Brecht, 383.
[182] Franz Werfel (1890-1945) Werfel fue un célebre escritor y dramaturgo austriaco durante la República de Weimar. El ascenso de Hitler le obligó a marcharse a Estados Unidos, donde trabajó en diversas películas hasta el final de sus días.
[183] Ernst Toller (1893-1939) Toller fue un activista y escritor alemán. Participó en los alzamientos revolucionarios de Baviera en 1919. Tras el nombramiento de Hitler como canciller Toller huyó a Suiza y después a Estados Unidos. Allí se suicidó en 1939.

Los exiliados no ofrecen una buena perspectiva aquí. En París Döblin me horrorizó al proclamar un estado judío con su propio territorio, donado por Wall Street. Al temer por sus hijos, todos ellos (incluido Zweig) confían en la especulación inmobiliaria de Zion. De este modo Hitler volvió fascistas no solo a los alemanes, sino también a los judíos. Nadie se interesa realmente por lo que sucede en Alemania. Heinrich Mann imita a Víctor Hugo y sueña con una segunda República de Weimar.[184]

Es claro que para un alguien como Brecht una nación judía, idea en la que sus amigos Alfred Döblin y Arnold Zweig[185] (ambos judíos) empezaban a creer, era seguir la lógica nacionalsocialista según la cual, la raza o en este caso la religión, eran criterios fundacionales de los estados. No hay que perder de vista que Brecht era marxista, por lo tanto, categorías como raza o religión resultaban obsoletas para él, en tanto desviaban la atención de los intereses de clase. Su convicción como marxista también lo llevaba a señalar lo que en su óptica era una ingenuidad de Heinrich Mann al soñar con el regreso a la República de Weimar. Y es que como ya se ha señalado anteriormente, los comunistas alemanes desconfiaban profundamente de la primera república alemana y sus instituciones.[186]

A finales de 1933 Brecht no se mostraba muy convencido de sus posibilidades laborales en Francia: *el clima es malo desde hace meses y hay poco movimiento. No hay teatro…. Las negociaciones duran una eternidad*".[187] En diciembre y de regreso en Dinamarca, exactamente en su nueva casa en la localidad de Svendborg, Brecht escribe a su amigo el filósofo alemán Walter Benjamin, al que le sugiere Dinamarca como país por ser barato, tener todo lo necesario y una lengua fácil de aprender.[188] Brecht seguía impresionado por las opiniones de sus colegas exiliados en Francia. Al intelectual Karl Korsch[189], exiliado en Dinamarca desde el Incendio de Reichstag, Brecht le escribió que aquellos estaban reunidos: "*en grupúsculos ruidosos...Sin ninguna perspectiva! Lo único que preguntan es: ¿cuánto durará esto?*"[190]. En consecuencia con esta

[184] Brecht, 386.
[185] Arnold Zweig (1887-1968) fue un escritor socialista alemán. Perseguido por los nazis, Zweig se exilió primero en Suiza y Francia, y luego en Palestina. En ese país permaneció hasta 1948, cuando regresó a Europa para establecerse en Alemania Oriental.
[186] Eric D. Weitz, "State Power, Class Fragmentation, and the Shaping of German Communist Politics, 1890-1933", *The Journal of Modern History* 62, nº 2 (1990): 253–97.
[187] Brecht, 392.
[188] Brecht, 395.
[189] Karl Korsch (1886-1961) Korsch fue un intelectual marxista y disidente del KPD. Perseguido por el Tercer Reich y despreciado por el KPD, Korsch se exilió en Dinamarca y finalmente en Estados Unidos. Allí, fue profesor en muchas universidades hasta su muerte.
[190] Brecht, 396.

opinión, Brecht argumentaba en otra carta que el socialismo impuesto a través de una dictadura era la única vía para superar la situación actual, puesto que la pequeña y gran burguesía se habían mostrado incapaces en la conducción del estado.[191]

No obstante, la cercanía de Brecht con el KPD, en Moscú no estaban muy convencidos de su rectitud ideológica. Señalamientos de fascista y trotskista fueron los que le comunicó a su amigo Tretjakow en diciembre.[192] Esta reputación de desviacionista no era reciente. A finales de los años veinte Brecht había sido señalado por los círculos literarios del KPD como un disidente de la teoría marxista. En 1932 el filósofo y crítico húngaro George Lukács[193] escribió en la revista *Die Linkskurve* que la obra *Piezas didácticas* no pertenecía al realismo socialista, pues sus personajes apenas si representaban algunos aspectos de la lucha de clases. Lukács sugería que los escritores socialistas debían tomar el legado del realismo burgués (como Balzac y Tolstoi) y agregarle la perspectiva socialista (Maxim Gorki, era el ejemplo ideal).[194] Lukács, no parecía apreciar las obras experimentales de Brecht, y aunque esto era en esencia un juicio estético, durante el exilio y las purgas estalinistas de la época, aquello podía acarrear graves consecuencias políticas.

Más aún, la cercanía de Brecht con Karl Korsch tampoco jugaba a su favor. Korsch era un renegado del KPD, había sido expulsado de esa organización en 1926 por mostrarse en contra de la creciente influencia del estalinismo y del comunismo estatista de Moscú. En sus análisis, Korsch había llegado a la conclusión de que el marxismo se había vuelto un arma de legitimación tanto de los socialdemócratas como de los comunistas favorables a la Unión Soviética, de ahí que sus análisis durante el final de la República de Weimar intentaran impedir la solidificación del marxismo y develar las tendencias dictatoriales del comunismo soviético.[195] Brecht sostuvo distintos debates con Korsch durante su exilio. A principios de 1934, le comentó sobre la importancia de la producción material en el marxismo:

> me parece que nunca fue más clara la profunda sabiduría de los clásicos (*marxistas*) al mostrarle al proletariado la revolución como el medio para la transformación de producción material. La producción material no es solo la base histórica de los sistemas estatales, su punto culminante,

[191] Brecht, 397.
[192] Brecht, 399.
[193] Georg Lukács (1885-1971) fue uno de los más importantes filósofos marxistas del siglo XX. Durante el Tercer Reich y la Segunda Guerra Mundial Lukács se refugió en la Unión Soviética.
[194] Eugene Lunn, "Marxism and Art in the Era of Stalin and Hitler: A Comparison of Brecht and Lukács", *New German Critique*, nº 3 (1974): 12–44.
[195] Hermann Weber, "Karl Korsch", en *Neue Deutsche Biographie Band 12.* (Berlin: Duncker & Humblot, 1980), 599–600.

> su "palanca", ella es el fin sí mismo. Todo se trata de ella. Todo lo otro es secundario, derivativo y puede tomar su propia manera. La forma estatal que resulte de esta transformación verdadera, radical y elemental, puede ser una democracia, en tanto la palabra siga siendo utilizada después de que su significado haya cambiado completamente. Si uno lo piensa, la lucha por la democracia sería una cuestión puramente táctica, se lucha por ella, si de ella puede esperarse una transformación de la producción material; entonces ella sería la palanca.[196]

En esa misma carta Brecht rechaza la teoría según la cual las naciones europeas más poderosas estaban experimentando o ya estaban en una fase fascista: "*no veo ninguna razón para una tendencia fascista completa. El fascismo alemán tiene razones decisivas que en otros estados no están presentes.*"[197] El hecho de que Brecht le diera al nacionalsocialismo un carácter propiamente alemán, lo apartaba del consenso imperante en el KPD y el Comintern, a saber, el fascismo era un instrumento de la burguesía decadente que ante las contradicciones del capitalismo y el advenimiento de la revolución, no tenía otro recurso que la dictadura y la represión violenta de la clase obrera.[198] No es que para Brecht la burguesía no fuese la clase enemiga del proletariado, de hecho, líneas más adelante, sugiere que la burguesía de otros países contempla con envidia la situación de su contraparte alemana, pero esa tentación (la del fascismo) no necesariamente la conduciría al fascismo o la haría fascista.

En el exilio danés Brecht seguía al tanto de los planes de los dos partidos de izquierda alemanes al tiempo que probaba suerte en los escenarios daneses. La lectura de la publicación oficial del SPD *Vorwärts* (adelante), rebautizada en el exilio como *Neuer Vorwärts* no dejó buenas impresiones en él. Aunque el programa del SPD le parecía interesante, los socialdemócratas estaban demasiado interesados en retornar a la democracia de siempre, de ahí que el dramaturgo los calificara como un partido atrayente para los viejos señores.[199] Por su parte, los directores daneses reflejaban sus dudas a la hora de adaptar las obras de Brecht. El escritor danés Per Knutzon[200], interesado en dirigir la obra *Cabezas redondas y cabezas puntiagudas* expresó su temor por las posibles protestas que elevaría la embajada alemana, porque la pieza ridiculizaba a Hitler y trataba la cuestión judía de un modo que podría ofender a los mecenas judíos que financiaban el montaje.[201] La respuesta de Brecht enfatizaba que el objetivo de su obra no era

[196] Brecht, 405.
[197] Brecht, 406.
[198] Griffin *Fascismo*, 43.
[199] Brecht, 408.
[200] Per Knutzon (1987-1948) director danés reconocido por su trabajo con la actriz danesa Lulu Ziegler
[201] Brecht, *Brecht Collected Plays*, 10.

poner en discusión la situación de los judíos en Alemania, al contrario, su propósito era demostrar que el racismo no ocupa un papel especial en el nacionalsocialismo o algún otro sistema reaccionario.[202] Y es que en el libro la élite del país ficticio Yahoo mantiene el poder al azuzar el conflicto entre las cabezas redondas y las puntiagudas, es decir, utilizaban el asunto racial como medio disuasorio del verdadero problema: la lucha de clases. Brecht, como la mayoría de los comunistas, subestimó el racismo del Tercer Reich y la centralidad que ocupaba la eliminación de los judíos en él.

No obstante, si bien el dramaturgo no entendía la naturaleza del nacionalsocialismo, tras un año de exilio, ya no se mostraba tan convencido de lo pasajero del régimen y del exilio. En mayo de 1934 escribió a su amigo el caricaturista Georg Grosz[203]. Esta vez Brecht confesaba que los tiempos de la literatura de asfalto (*Asphaltliteratur*) habían acabado. Lo anterior era una referencia a los tiempos de Weimar cuando los nazis calificaban a Brecht y a Grosz como *Asphaltliteraten* (escritores decadentes de ciudad que hablaban de la experiencia urbana), tiempo en el que precisamente ambos ocupaban un lugar destacado en la escena cultural alemana. Brecht ironizaba la profecía nazi del Reich milenario y decía que en realidad su duración podría ser de 20 mil o 30 mil años, aunque él y los demás escritores seguirán como proscritos en tanto Hitler siga en el poder, lo cual, los más optimistas estiman durará 5 años. Respecto a los partidos de izquierda Brecht recurría nuevamente a la ironía y decía que Hitler había logrado acabar con la sociedad para la exigencia de los cambios mesurados dentro del marco legal y la sociedad de amigos de la revolución armada, la manera en que llamaba al SPD y al KPD respectivamente .[204] Tras un año de exilio Brecht se mostraba más realista respecto a la situación en general, la evaluación del contexto lo hacía bromear con un Reich de más de mil años, pero incluso si el régimen colapsara en menos tiempo, la realidad es que los nazis tenían el poder y en un año habían logrado aplastar toda oposición y transformar todo el aparato estatal a su favor, mientras esto continuase todos los escritores deberán hacerse a la idea de un exilio largo y a ver sus obras en listas negras.

La suerte de resignación que exhibía Brecht ante Grosz era una forma de hacer frente a su situación. Un par de meses después invitaba a Lion Feuchtwanger a aceptar la etiqueta de

---

[202] Brecht, 414.
[203] George Grosz (1893-1956) fue uno de los pintores y caricaturistas más renombrados de la República de Weimar. En el exilio vivió en Estados Unidos, país en el que vivió hasta 1959.
[204] Brecht, 417-418.

Asphaltliteraten: "*por qué no aceptamos tranquilamente la palabra "literatura de asfalto" ...Por supuesto debemos conceder ese título a obras tales que, al menos contengan aquella racionalidad burguesa, la cual las obras de Swift, Voltaire, Lessing, Goethe etc celebran. Usted me entiende: la gente llamaría durante un tiempo a todo aquello que es literatura, literatura de asfalto*." Brecht utilizó la categoría nazi que él recibió para plantear que esta literatura es heredera de una tradición representada por escritores de la talla de Goethe, es decir, esta es la verdadera literatura pues está legitimada por la tradición humanista. Brecht, siempre crítico de sus colegas burgueses de izquierda, agrupados en revistas como *Die Sammlung* cuyo objetivo era reunir a todos aquellos en contra de la barbarie, brutalidad y antihumanismo de la "nueva Alemania"[205], esta vez se mostraba cercano a ellos no porque entendiera el fascismo con una barbarie, pues para él se trataba de la dictadura del capital, sino porque como ellos se consideraba un heredero y continuador de la gran tradición literaria alemana.

Desde el punto de vista económico Brecht gozaba de una estabilidad que solo un escritor famoso como él podría tener. En septiembre de 1934 afirmaba llevar una buena vida en Dinamarca, haber podido escribir una novela de 500 páginas y tener un contrato con una editorial holandesa.[206] A pesar de esto, en octubre Brecht se dirigió a Londres para buscar nuevas posibilidades laborales. La experiencia londinense no resultó como esperaba. Tras pocos días de estar allí, Brecht se quejaba del clima, la comida, y de las pocas posibilidades para el teatro en la capital.[207] Ese mismo mes Brecht se encontró con el músico austríaco Hans Eisler, colaborador en muchas de sus producciones a principios de los años treinta.[208] Juntos compusieron *Saarlied* (la canción del Sarre) una pieza en la que ambos invitaban a los habitantes de esa región a rechazar en el referendo la incorporación a Alemania.[209] Willi Münzenberg[210], conocido activista del KPD se encargó de distribuir 10 ejemplares de la canción en el Sarre[211]cuya letra rezaba de la siguiente manera:

> Von der Maas bis an die Memel
> Da läuft ein Stacheldraht.
> Dahinter kämpft und blutet jetzt
> Das Proletariat.

[205] Ritchie, 192.
[206] Brecht, 436.
[207] Brecht, 454.
[208] Albrecht Betz, *Hanns Eisler Political Musician* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982) 95
[209] Brecht, 450.
[210] Willi Münzenberg (1889-1940) activista, editor y productor de cine alemán. Münzenberg fue expulsado del KPD en 1937 por distanciarse de la línea oficial.
[211] Parker, 337.

Haltet die Saar, Genossen
Genossen, haltet die Saar.
Dann werden das Blatt wir wenden
Ab dreizehnten Januar!

Das Bayern und das Sachsen
Das haben uns Räuber besetzt.
Und Württemberg und Baden auch
Sind fürchterlich verletzt.
Haltet die Saar, Genossen …

In Preussen steht General Göring,
Der Thyssen räubert am Rhein.
In Hessen und in Thüringen
Setzten sie Stadthalter ein.
Haltet die Saar, Genossen …

Die uns das grosse Deutschland
Zerfleischten ganz und gar,
Jetzt strecken sie die Hände aus
Nach unserer kleinen Saar.
Haltet die Saar, Genossen …

Da werden sie sich rennen
An der Saar die Köpfe ein
Das Deutschland, das wir wollen
Muß Ein andres Deutschland sein.
Haltet die Saar, Genossen [212]

Del Mosa hasta el Memel
corre un alambre de espinos
detrás de él lucha y sangra
el proletariado.
Mantened el Sarre camaradas.
Camaradas mantened el Sarre
Entonces utilizaremos la hoja
a partir del 13 de enero

Baviera y Sajonia
nos la han ocupado ladrones
Y Wurtemberg y Baden
también mortalmente heridas
Mantened el Sarre camaradas
Camaradas mantened el Sarre
Entonces utilizaremos la hoja
a partir del 13 de enero

En Prusia está el general Göring
Thyssen saquea el Rin
En Hessen y en Turingia
establecen lugartenientes

[212] Saarländischer Rundfunk, "1935 -Erinnerungsstücke: Das Saarlied", Text, SR.de, 11 de septiembre de 2020, https://www.sr.de/sr/home/nachrichten/dossiers/saarhundert/saarhundert_1935_sk_lied_bertholt_brecht_100.html.

Mantened el Sarre camaradas
Camaradas mantened el Sarre
Entonces utilizaremos la hoja
a partir del 13 de enero

Nuestra gran Alemania
La destruyen completamente
Ahora extienden sus manos
Hacia nuestro pequeño Sarre
Mantened el Sarre camaradas
Camaradas mantened el Sarre
Entonces utilizaremos la hoja
a partir del 13 de enero

Estrellarán
sus cabezas contra el Sarre
La Alemania, que queremos
Tiene que ser otra
Mantened el Sarre camaradas.
Camaradas mantened el Sarre
Entonces utilizaremos la hoja

Las imágenes que utilizó Brecht describen un proletariado que sufre en la dictadura nacionalsocialista, de hecho, Alemania aparece cercada (Desde el Mosa hasta el Memel corre un alambre de espinos) y el Sarre como el reducto que no ha caído ante Hitler (mantened el Sarre camaradas). Brecht, como la mayoría de autores comunistas de su tiempo, creía que la literatura era un arma más del proletariado en su lucha contra el fascismo,[213] de ahí que creyera que la difusión de su *Saarlied* pudiera jugar un papel importante en la elección de los habitantes del Sarre. El objetivo era convencer a los sarrences de preservar el estatus quo bajo la administración francesa, algo que repercutiría negativamente en la popularidad de los nazis. Sin embargo, la realidad fue adversa a las creencias de Brecht y el Sarre pasó a formar parte del Reich tras el referendo del 13 de enero de 1935, con un 91 % del censo electoral favorable a la incorporación.[214]

A finales de 1934 las impresiones de Brecht sobre Londres e Inglaterra no habían mejorado mucho. Brecht describe a los ingleses como maliciosos y no entiende su devoción por la casa real expresada en los regalos que recibió el príncipe Jorge, Duque de Kent, por su matrimonio con Marina princesa de Grecia y Dinamarca, por parte de los ciudadanos de a pie.[215] Además, el

[213] Helga Gallas, *Marxistische Literaturtheorie: Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller* (Berlin: Luchterhand, 1972).76
[214] Evans *Third Reich in power*, 640.
[215] Brecht, 466.

dramaturgo encontró difícil incursionar en la industria cinematográfica inglesa, y convencer a los editores de ese país de publicar su obra en inglés. [216]

Dado que Inglaterra no ofrecía muchas perspectivas, Brecht regresó a Svendborg en diciembre. En enero de 1935, escribió a su amigo Brentano una carta en la que discutía sobre el aspecto dictatorial del comunismo: "*¿Cómo llama usted fascistas a los bolcheviques? ¿Entonces los fascistas abolieron la propiedad privada de los medios de producción? ¿construyeron y erigieron la dictadura del proletariado?*"[217] Brentano había sido simpatizante del comunismo pero durante un viaje a la Unión Soviética a comienzos de los años treinta quedó desilusionado con la forma en la que Stalin gobernaba el país.[218] Brecht quería mostrarle a su amigo que el camino del socialismo y el cambio en la relaciones de producción no sería utópico: *El modo de construcción del socialismo es difícil de entender, visto desde afuera (y nosotros no estamos adentro), parece que se tratara de cumplir órdenes...todo estará lleno de contradicciones…debe haber represión*".[219] Brecht sin ser stalinista no quería brindar a un decepcionado del comunismo como Brentano la oportunidad de comparar el proyecto soviético con la Alemania de Hitler. Su lealtad al comunismo le hacía pasar por alto la ola de autoritarismo y represión que venía sucediendo en la Unión Soviética, por eso abordó esta represión como algo difícil de entender para quienes no estaban dentro de la experiencia revolucionaria. Más adelante, se verá que incluso colaboradores de Brecht fueron víctimas del estalinismo.

Aquel primer semestre de 1935 estuvo marcado por la visita de Brecht a la Unión Soviética, invitado por el dramaturgo alemán Erwin Piscator[220] para participar en una conferencia de productores en Moscú. En marzo Brecht arribó a esa ciudad, la cual le sorprendió por la efervescencia de su escena cultural, aunque al mismo tiempo prometía poco para los dramaturgos alemanes que aspiraran algo allí.[221] La estancia en Moscú fue corta, fueron 2 meses en los que experimentó el auge del realismo socialista como doctrina oficial en las artes, lo que, en el caso

[216] Brecht, 465.
[217] Brecht, 481.
[218] Deborah Holmes, "The 'Zurich School' 1929-1939 — A War on Two Fronts", *New Readings* 4 (1998): 67
[219] Brecht, 487.
[220] Erwin Piscator (1893-1966) fue uno de los dramaturgos vanguardistas más conocidos de la República de Weimar. Piscator se exilió con la llegada de Hitler al poder, primero en la Unión Soviética y después en Estados Unidos. Regreso a Alemania Occidental en 1962.
[221] Brecht, 495.

del drama, se traducía en la difusión de las del dramaturgo ruso Konstantin Stanislavski en desmedro de escritores más vanguardistas como él.[222]

En junio Brecht se dirigió a París para participar en el Primer Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. El evento tenía como propósito hacer frente a la amenaza fascista y tuvo lugar entre el 21 y 25 junio en la Maison de la Mutualité. A pesar de que faltaba un mes para el VII Congreso del Comintern donde la teoría del socialfascismo fue rechazada en favor del Frente Popular, aquel congreso de París ya adelantaba el espíritu conciliador que buscaba atraer a todos los opositores al fascismo, en tanto muchos de los invitados como Heinrich Mann y Robert Musil[223] cabían en lo que Brecht denominaba burgueses de izquierda. Brecht tituló su intervención *Una observación necesaria en la lucha contra la barbarie* (*Eine notwendige Feststellung zum Kampf gegen die Barbarei* en alemán), la cual fue un ataque directo contra los intelectuales liberales que analizaban el fascismo como una ola de violencia y brutalidad: "*ellos creen que están viviendo un terrible brote en una parte cada vez más grande de la humanidad, un fenómeno horroroso sin causa discernible, que ha aparecido de repente y que quizás, con suerte, desaparezca de la misma forma, el monstruoso surgimiento de una barbarie largamente suprimida o durmiente, un urgencia instintiva*"[224] Brecht no estaba de acuerdo con aquellos que creían que al fascismo habría que enfrentarlo con valores humanistas y cultura pues los nazis también demandaban de los alemanes valores loables como el espíritu del sacrificio, de tal forma que cabría la posibilidad de que tanto fascistas como antifascistas compartieran ideales: "*no es posible que, cuando definimos nuestros ideales, tengamos, no obstante, algo en común con nuestros oponentes?*"[225] Las raíces del fascismo y el núcleo del problema se encontraban en la propiedad privada: "*quienes en busca de las raíces de este mal se han encontrado con las condiciones de propiedad han descendido más profundo a través de un infierno de atrocidades cada vez más subyacentes, hasta que han llegado al punto donde una pequeña parte de la humanidad ancla su régimen despiadado. Ellos lo han anclado en los derechos individuales de propiedad, los cuales les sirven para explotar a sus prójimos, los defienden con uñas y dientes a expensas de la cultura, la cual ya no ofrece ninguna defensa*"[226]

[222] Parker, 344.
[223] Robert Musil (1880-1942) célebre escritor austríaco de la obra *El hombre sin atributos*. Musil vivió exiliado en Suiza, país donde murió en 1942.
[224] Brecht *On Art and Politics*, 158.
[225] Brecht, 159.
[226] Brecht, 162.

Brecht seguía adhiriendo a la tesis del fascismo como última fase del capitalismo e invitaba a sus colegas liberales y socialdemócratas a analizar las causas objetivas en vez de invocar la tradición humanista. A juzgar por la correspondencia de Brecht de esos días, el congreso no arrojó conclusiones satisfactorias para él. En Julio escribió una carta a Grosz en la que parodiaba el tono general del congreso, específicamente, las proclamas de escritores como Heinrich Mann en favor de la defensa de la cultura y la libertad de expresión, mientras se rehusaban a entender la situación en términos económicos. Brecht se refería a Mann como Heinricus Mannus, una forma burlesca de darle un nombre latino, como si se tratara de un orador romano debatiendo en el senado.[227] Brecht insistía en que los nazis también podían exhibir un lado humanista representado en ayudas estatales como *Winterhilfe* (la ayuda durante el invierno para los menos favorecidos) y la retórica de la Volksgemeinschaft que apelaba a la unión de los alemanes.[228]

A finales de 1935 Brecht seguía en la búsqueda de nuevos frentes literarios. Los trámites burocráticos se habían complicado desde que en junio los nazis le retiraron la ciudadanía.[229] A pesar de esto, Brecht consiguió que su pasaporte fuese extendido por 5 años,[230] por lo que pudo viajar a Nueva York en octubre de ese año para dirigir junto con Hans Eisler una adaptación teatral de la novela *La Madre* del escritor ruso Maxim Gorki. Tras un mes de estancia en esa ciudad, Brecht aconsejaba a su esposa que aprendiera inglés, pues él juzgaba que la comida y la vivienda en aquel país eran baratos.[231] En el plano artístico la situación no se mostraba fácil, los dueños del Teatro Unión, lugar donde iba a tener lugar la premiere de *La Madre* no estaban de acuerdo con el contenido político de la pieza, por lo que exigían una adaptación al público estadounidense.[232] Brecht ya había sido advertido por George Grosz, afincado en Nueva York, sobre lo inconveniente que resultaría para los espectadores americanos el teatro político al que él estaba acostumbrado.[233] Brecht, no obstante, consideraba que su obra iba dirigida a obreros y que cualquiera de ellos entendería el mensaje sin importar su lugar de procedencia.[234] La experiencia neoyorquina, marcada por los problemas con el Teatro Union y el escaso éxito de *La Madre*, resultó

[227] Brecht, 510.
[228] Brecht, 513.
[229] Alexander Stephan, *Überwacht, Ausgebürgert, Exiliert: Schriftsteller und der Staat* (Berlin: Aisthesis, 2007) 210.
[230] Günter Berg y Wolfgang Jeske, *Bertolt Brecht* (Stuttgart: Springer-Verlag, 2017) 34.
[231] Brecht, 529.
[232] Brecht, 522.
[233] M. Kay Flavell, "Art and Politics in the Correspondence between Grosz and Brecht, 1934-36", *The Modern Language Review* 79, nº 4 (1984): 872.
[234] Brecht, 523.

decepcionante para él: "*Con el teatro siempre tengo problemas, guionistas fracasados...Siempre se interpretan mal las escenas"*[235]

Brecht regresó a Europa en marzo de 1936, pero no a su residencia en Svendborg sino nuevamente a Londres. La parada en esa ciudad obedecía a su participación en el guion de la película *Der Bajazzo*. Ese mismo mes Brecht aceptó fungir como editor de la revista literaria *Das Wort* (la palabra) junto con los escritores Lion Feuchtwanger y Willi Bredel[236], una publicación que se proponía afianzar los lazos de todos los sectores del Frente Popular puesto que invitaba a todos los escritores burgueses en el exilio a col, al tiempo que debía ser una plataforma para las obras de los exiliados alemanes, sin importar si fuesen comunistas o no. Políticamente hablando y en tanto la revista era financiada por la editorial soviética Jourgaz, *Das Wort* no debía cuestionar los intereses políticos de la Unión Soviética.[237]

Desde sus primeros momentos *Das Wort* enfrentó las dificultades que suponía defender el Frente Popular y a la vez ignorar la ola de detenciones y deportaciones que estaba ocurriendo durante el Gran Terror. En octubre de 1936, apenas un par de meses después de la publicación del primer número, la redacción de la revista defendió el rechazo de un artículo del crítico literario suizo R. J. Humm porque este se había manifestado en contra de las represiones estalinistas en cuatro publicaciones políticas, por lo que para los redactores era claro con de qué lado estaba Humm.[238] De igual forma, el libro *Retour de l'URSS* (Regreso de la URSS) del escritor francés André Gide, en la que este se mostraba decepcionado del cariz autoritario del gobierno bolchevique, fue criticado por el editor Feuchtwanger como un golpe contra el socialismo y los sectores progresistas del mundo. El propio Feuchtwanger explicaba el culto a la figura de Stalin en términos del agradecimiento que el pueblo expresaba al líder que había materializado el socialismo.[239] Este tipo de calificaciones mostraban que el tono general de *Das Wort* no permitía la conciliación entre autores de diversas orillas ideológicas.

Brecht no parecía a gusto con la calidad de la revista. A finales de 1936 le confesaba a Erwin Piscator que el contenido de la revista era para vomitar y lo instaba a escribir algo para que

[235] Brecht, 532.
[236] Willi Bredel (1901-1964) escritor comunista alemán exiliado en la URSS durante el Tercer Reich. Bredel regresó a Alemania del Este después de la guerra, país donde vivió hasta su muerte.
[237] Hans-Albert Walter, *Deutsche Exilliteratur 1933–1950 Band 4 Exilpresse* (Stuttgart: J.B. Metzler, 1999) 461-463.
[238] Walter,469.
[239] Walter, 470-471.

esta fuese más atractiva.[240] Más allá de esto, Brecht no era ajeno a la encrucijada que vivía *Das Wort.* Como escritor cercano al KPD y al proyecto soviético, denunciar los abusos que allí ocurrían no solo hubiera dañado su reputación en los círculos comunistas, sino que también habría hecho evidentes las fracturas de la izquierda de cara al fascismo. Pero del otro lado, ser indiferente ante las deportaciones y desapariciones de sus colegas cercanos resultaba difícil. Entre las víctimas de esta persecución se encontraron numerosos exiliados alemanes señalados como traidores y espías del fascismo, algunos de los cuales habían trabajado con Brecht en distintas producciones. En febrero de 1937 este informaba a Brentano que el escritor alemán Ernst Ottwalt, afincado en la Unión Soviética, había sido capturado por las autoridades de ese país. Ottwalt había sido un destacado escritor comunista en la República de Weimar y colaborador en algunas películas en las que Brecht fue guionista como *Kuhle Wampe oder wem gehört die Welt*.[241] Brecht, nuevamente en Svendborg, se mostraba escéptico respecto a la captura del escritor, pues la información disponible sobre la misma no era confiable en tanto provenía de periódicos burgueses, además consideraba al: "*partido bolchevique fuertemente anclado al proletariado*"[242], acaso como queriendo decir que no creía plausible que los soviéticos arrestaran a un miembro del KPD como Ottwalt. La realidad fue distinta y en 1939 Otwaltt, con 3 años internado en un campo de trabajo, fue despojado de su membresía, acusado de espionaje y deportado a Siberia donde murió en 1943.[243]

En julio de 1936 la actriz alemana Carola Neher también exiliada en la URSS, intérprete de Polly en la adaptación cinematográfica de la *Ópera de los 3 centavos* y participe en otras piezas brechtianas, había sido capturada y señalada de ser la conexión de una organización trotskista.[244] En febrero de 1937, Brecht escribió a su amigo Feuchtwanger preguntándole sobre la posibilidad de averiguar el paradero de Neher con el secretariado de Stalin (Feuchtwanger había hecho un viaje a ese país meses atrás y había podido conocer a Stalin personalmente). No obstante,advertía a su amigo que fuese discreto en esta cuestión porque no quería dar oportunidad a que fuese catalogado como un enemigo de la Unión Soviética, además él consideraba justas las medidas

[240] Brecht, 562.
[241] Berg y Jeske, 26.
[242] Brecht, 8.
[243]Ottwalt, Ernst | Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur", accedido 12 de abril de 2021, https://cutt.ly/vmSZc4n.
[244] Michael Rohrwasser, *Der Stalinismus und die Renegaten: Die Literatur der Exkommunisten. Metzler Studienausgaben* (Stuttgart: Springer-Verlag, 2016) 157

tomadas por el gobierno contra los "grupúsculos de Goebbels" infiltrados en el país.[245] Brecht, si bien preocupado por la suerte de su compañera, adhería a la teoría oficial que cursaba durante el stalinismo según la cual las víctimas del Gran Terror eran contrarrevolucionarios (grupúsculos de Goebbels) dispuestos a socavar el régimen soviético.[246] En mayo de 1937 Brecht nuevamente preguntó: *¿podría usted hacer algo por Neher?...no sé por cual motivo pero yo no la tengo a ella como una persona peligrosa para la Unión. Quizás se desvió del camino por una aventura amorosa*.[247] En noviembre Brecht se mostraba preocupado por la actriz pero no se atrevía a cuestionar los métodos y la justicia soviética: "*¿Qué podemos hacer realmente por la pobre C.N?* (Carola Neher) *...si ella fue condenada, esto no sucedió sin pruebas suficientes*".[248] En realidad el destino de Neher fue parecido al de Ottwalt, a principios de 1937 fue deportada al campo de trabajo de Orenburg, donde murió en 1942.

Lo que estaba ocurriendo durante 1936 y 1938 en la Unión Soviética no dejó indiferentes a todos los exiliados alemanes. El trotskista alemán Walter Held[249] atacó públicamente a los escritores alemanes que no se atrevían a denunciar las arbitrariedades cometidas por los soviéticos. En el periódico parisino *Unser Weg* (Nuestro camino) Held calificó el silencio de los hermanos Mann (Thomas y Heinrich) y Brecht respecto al destino de sus colegas en la URSS como el más triste y vergonzoso. Las palabras de Held fueron especialmente duras con Brecht: *Usted, señor Brecht, conoció a Carola Neher. Usted sabe que ella no es ni una terrorista ni una espía, sino un ser humano valiente y una gran artista. ¿Por qué calla usted? ¿Porque Stalin financia su publicación Das Wort, la revista más mentirosa y ruin que jamás haya sido editada por intelectuales alemanes?... ¿Cree usted que con mentiras, obediencia ciega y humillación puede hacer saltar las puertas de los calabozos del Tercer Reich?*[250]

El hecho de que Brecht fuese leal al KPD y a la Unión Soviética suponía que este evitara una discusión pública sobre los sucesos del Gran Terror. En el auge del Frente Popular no quería entrar en discusiones con los intelectuales de la izquierda. De hecho, cuando en 1937 el escritor y

[245] Brecht, 13-14.
[246] Ronald Grigor Suny, "Stalin and Stalinism: Power and Authority in the Soviet Union 1930-1953", en *Stalinism: The Essential Readings* (Malden: Wiley, 2008), 13-37.

[247] Brecht, 30
[248] Brecht, 64
[249] Walter Held (1910-1942) activista y colaborador de León Trotsky, Held fue capturado y fusilado por las autoridades soviéticas en 1942 por su activismo trotskista.
[250] Rohrwasser,163.

crítico húngaro Julius Hay[251] criticó la obra *cabezas puntiagudas y cabezas redondas* porque hacía hincapié en los atributos físicos de los personajes lo que alimentaba el racismo en el ideario fascista, Brecht le escribió una carta donde le sugería no publicar esa crítica pues: "*no sirve a nuestra causa común y es mejor que usted no haga un gran escándalo de ello*."[252]

Está claro que Brecht prefirió guardar silencio, al menos públicamente, respecto a las deportaciones que estaban teniendo lugar en la URSS, ni cuestionaba los métodos con los cuales los dirigentes soviéticos decían defender la revolución. En privado, trató de indagar por el paradero de otros compañeros en dificultades con las autoridades soviéticas. Por los mismos días de las cartas sobre Neher, Brecht le pedía nuevamente a Feuchtwanger averiguar la razón de deportación a Alemania del escritor judío Hermann Borchardt.[253] Borchardt[254] fue un socialdemócrata exiliado en Minsk. En esa ciudad ejerció como profesor hasta que se negó a aceptar la ciudadanía de ese país, lo que derivó en su deportación a Alemania donde fue internado en el campo de concentración de Dachau. Borchardt escapó de los nazis gracias a que Georg Grosz gestionó una visa para Estados Unidos.[255]

Los problemas de sus colegas en la Unión Soviética no eran las únicas dificultades que tenía Brecht. A finales de 1937 la disputa con Felix Bloch Erben, la editorial alemana con la que tenía contrato en Alemania hasta el exilio se reanudaba. La razón yacía en las regalías de las funciones de *La ópera de los 3 centavos* en Copenhague y Estocolmo, las cuales esta editorial seguía cobrando. En septiembre Brecht ordenaba a Per Knutzon, director danés de la obra, no transferir las regalías de la obra a Felix Bloch, pues ya se había acordado que el abogado de Brecht las recibiera.[256] Knutzon ya había entregado las regalías a la editorial y realizó una función de la pieza *Los fusiles de la señora Carrar*, lo que causó la indignación de Brecht. Knutzon miembro del partido comunista danés, fue censurado por este comportamiento. Brecht contactó a Aksel Larsen directamente, fundador del Partido Comunista Danés y líder de la misma organización, a quien le pedía que en caso de querer adaptar alguna de sus obras prescindieran de Knutzon pues no quería que su nombre fuese asociado en público con el director.[257]

---

[251] Julius Hay (1900-1975) dramaturgo húngaro exiliado en la URSS durante 1933-1945. A su regreso a Hungría criticó el régimen comunista lo que le valió un nuevo exilio, esta vez en Suiza, país donde vivió hasta su muerte.
[252] Brecht, 22.
[253] Brecht, 15.
[254] Hermann Borchardt (1888-1951) después de su estancia en Dachau vivió en Estados Unidos hasta su muerte.
[255] "Gefangen im Strandhotel", *FAZ.NET*, accedido 14 de abril de 2021, https://cutt.ly/cmSZQwY.
[256] Brecht, 46.
[257] Brecht, 94.

El período 1936-1938 fue fundamental en el exilio de Brecht no solo porque se vio confrontado con la realidad de lo que estaba sucediendo en la Unión Soviética, sino también porque fue el momento en el que sus convicciones estéticas fueron criticadas por los principales intelectuales de ese país, algo que en medio de la represión del Gran Terror era una cuestión que iba más allá del plano artístico y podría ser de vida o muerte. El escenario de esta polémica era otra vez la revista *Internationale Literatur* y *Das Wort*, en la que el crítico Georg Lukács y el escritor alemán Alfred Kurella[258] publicaron una serie de artículos en los que atacaron las vanguardias literarias al considerarlas como una desviación de la tradición literaria burguesa del siglo XIX y por lo tanto de poca ayuda en la lucha contra el fascismo.[259] En particular Lukács, calificó al expresionismo como un género que reivindicaba el irracionalismo y despreciaba al humanismo burgués, valores que también exhibía el fascismo.[260]

Brecht, que nunca se identificó con una tendencia vanguardista en particular, sabía que estos comentarios iban dirigidos a él, puesto que su obra se había caracterizado por la experimentación artística y la originalidad para representar la realidad durante todo el periodo de Weimar. En consecuencia, en agosto de 1938 Brecht se quejó ante Willi Bredel otro de los redactores de la revista. Sus argumentos apuntaban a lo innecesario de un debate entre intelectuales en un momento como este: "*¿qué clase de valor tiene decirle al mundo que mis narraciones del Tercer Reich no corresponden a la realidad y mis convicciones no son socialistas?*"[261] Al igual que con las ejecuciones del Gran Terror, Brecht prefería evitar una confrontación pública con sus colegas, en este caso, sobre la idoneidad de un género literario en la lucha contra el fascismo, aunque a través de sus cartas sí mostró su descontento por los señalamientos que venían de Moscú y lo nocivo de estas divisiones en el contexto del Frente popular. Ese mismo mes Brecht comunicaba a Johannes Becher jefe redactor de *Internationale Literatur* que no colaboraría más en dicha publicación porque Lukács había catalogado su obra como burgués decadente y no tenía ganas de inmiscuirse en un debate literario en vista de: " *la proximidad de la guerra más grande de todos los tiempos*".[262] Estos llamados, si bien inspirados en la unión a la que apelaba el Frente

[258] Alfred Kurella (1985-1975) fue un escritor comunista alemán exiliado en la Unión Soviética durante el Tercer Reich. Kurella regresó a Alemania del Este en 1954, donde ocupó importantes cargos culturales.
[259] María Verónica Galfione, "Estéticas del exilio: el debate acerca del expresionismo", *Principios: Revista de filosofía (UFRN)* 21, nº 36 (2014): 259–93.
[260] Lunn, 38.
[261] Brecht, 107.
[262] Brecht, 109.

Popular, también pueden considerarse como una defensa. Brecht sabía que sus colaboradores cercanos capturados en la URSS ni las acusaciones de desviacionismo que lanzaba Lukács a su obra contribuían a su buena reputación allá. El biógrafo de Brecht, Stephen Parker sostiene que: e*stas cuestiones no eran meramente reflexiones literarias privadas, sino que podrían asumir significancia de vida o muerte. Lukács, Kurella y Hay estaban impulsados por los imperativos del Gran Terror, los cuales requerían una purga de los mismos antifascistas*" [263]

En estas condiciones no resulta sorprendente que a finales de 1938 Brecht siguiese justificando los hechos del Gran Terror. En carta al secretario general del Comintern Georgi Dimitroff Brecht preguntaba si existía algún lugar donde se brindara información sobre los alemanes capturados en la URSS. Brecht aclaraba que no se trataba de un cuestionamiento a la justicia soviética: *ellos* (los presos en la URSS) *admiten sin excepción que las investigaciones fueron llevadas a cabo correcta y limpiamente. Por lo que yo puedo juzgar, la confianza en los tribunales proletarios entre los luchadores antifascistas sigue firme.*[264] Los casos de Neher, Borchardt e incluso el de su traductor al ruso Sergei Tetrjakow condenado a muerte por espionaje en 1937[265], no hicieron que Brecht dudara de la validez de los métodos del gobierno soviético.

Para inicios 1939 Brecht ya contemplaba la idea de establecer un país distinto a Dinamarca. Europa caminaba lentamente hacia la guerra en medio de un Tercer Reich se consolidaba en el panorama internacional con la anexión de Austria, la ocupación de los Sudetes y el Acuerdo de Múnich. Ya se había visto como el propio Brecht hacía referencia a la posibilidad de una guerra en carta a Johannes Becher, incluso, la primera de estas menciones es de 1937: "*escribo bajo la tormenta de maniobras de los barcos alemanes*"[266], en referencia a la cercanía de Svendborg con las bases de la Kriegsmarine en el norte de Alemania. En la mente del escritor ya se había instalado la idea desde hacía tiempo de una futura guerra a escala europea, lo que hacía a Dinamarca un lugar inseguro. En febrero de 1939 Brecht contemplaba la idea de emigrar a Estados Unidos con su familia y trabajar allí como profesor, y preguntaba a su amigo Karl Korsch ya radicado en Nueva York: "*¿No sabe usted cómo podría obtener una invitación laboral como profesor?*".[267]

[263] Parker, 371.
[264] Brecht, 124-125.
[265] Karl Schlögel, *Moscow, 1937* (Cambridge: Wiley, 2014) 90.
[266] Brecht, 368-369.
[267] Brecht, 130.

Estados Unidos no sería el objetivo inmediato de Brecht, pero era necesario escapar de un país tan cercano a Alemania y sus planes expansionistas. Para un marxista como Brecht Estados Unidos se revelaba como una opción poco atractiva, más cuando su primer intento de atraer al público de ese país había fracasado. A pesar de que él contaba con amigos allá como George Grosz, Korsch y Piscator, la obtención de una visa era una tarea difícil. Desde 1924 el gobierno estadounidense había establecido un sistema de cuotas migratorias que reducía el número de admitidos al país, los interesados debían demostrar ingresos económicos suficientes para velar por sí mismos y desde el nombramiento de Hitler como canciller los refugiados alemanes debían inscribirse en listas de espera que podían durar años.[268] Fue una de estas visas en lista de espera para la que Brecht y su familia aplicaron en 1939.[269] Fuera de discusión estaba la Unión Soviética vista la cacería de brujas desatada por el partido, aunque John B. Fuegi sostiene que Brecht terminó desechando la idea por las críticas de Lukács, algo que lamentó al no poder refugiarse en el país con el que él se identificaba ideológicamente.[270]

Mientras la visa estadounidense era aprobada, el escritor sueco Henry Peter Matthis[271], amigo de Brecht, consiguió una invitación formal para que este diera una serie de charlas sobre teatro experimental y al mismo tiempo obtuviera una visa para establecerse en Suecia.[272] En mayo de 1939 Brecht viajó a Estocolmo, estación de paso en un trayecto cuyo objetivo final era la isla de Lidingo. Brecht era consciente de su suerte en medio de una Europa que se preparaba para la guerra y que hacía cada vez más difícil el cruce de fronteras. En una carta a Matthis le agradeció por: "*el gran trabajo, que seguramente la rápida obtención de una visa costó...Los periódicos informan sobre una concentración de tropas en la frontera danesa. Todo el mundo me dijo lo difícil que es obtener una visa para Suecia.*"[273]

La situación económica de Brecht y su familia no era la mejor. Los gastos de traslado de Dinamarca a Suecia fueron cuantiosos. Los honorarios por ser editor de *Das Wort* y contribuir a

[268] Bat-Ami Zucker, "American Refugee Policy in the 1930", en *Refugees From Nazi Germany and the Liberal European States* (New York: Berghahn Books, 2010).162
[269] James K. Lyon, *Bertolt Brecht in America* (New Jersey: Princeton University Press, 2014).22
[270] John Fuegi, "The Soviet Union and Brecht: The Exile's Choice", *Brecht Fleute/Brecht Today: Jahrbuch der Internationalen Brecht Gesellschaft. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag*, 1972, 209–21.
[271] Henry Peter Matthis (1892-1988) escritor y traductor sueco
[272] Berg y Jeske, 38.
[273] Brecht, 137.

Internationale Literatur aún no le habían sido pagados.[274] Durante ese mayo de 1939 Brecht se quejó frecuentemente de la mora en sus honorarios al punto que en una carta a Frtiz Erpenbeck[275] le mencionaba que este no era el trato esperado entre camaradas.[276] Despojado de su ciudadanía alemana desde 1935, tampoco podía acceder a la herencia de su padre, fallecido por esos mismos días y quien se desempeñaba como el director de la compañía productora de papel Haindl.[277] Algo de alivio financiero llegó con la concesión de una beca otorgada (60 dólares mensuales) por el *American Guild for German Freedom*[278] (Gremio americano para la libertad de Alemania), una organización fundada en 1935 dedicada a la ayuda de artistas y científicos perseguidos por el Tercer Reich.[279]

La invasión de Polonia en septiembre de 1939 y con ella el inicio de la Segunda Guerra Mundial no dejó indiferente a Brecht, solo que su reacción no se materializó en su intercambio epistolar sino en su diario. El ultimátum por parte de Francia e Inglaterra el 3 de septiembre no parecía convencerle mucho: *"estaba totalmente convencido de una retirada inglesa...la pregunta ahora es si realmente harán la guerra...Hitler triunfará pronto en el este y se negociará*"[280]. La entrada de su diario un par de días después, el 9 de septiembre, reflejaba algo de la decepción que había implicado el Pacto Molotov-Ribbentrop: *La Unión porta ante el proletariado mundial el estigma más horroroso de ser una ayuda para el fascismo, el componente del capitalismo más bárbaro y enemigo de los trabajadores. No creo que pueda decirse otra cosa que la Unión se salva a sí misma al precio de dejar al proletariado mundial sin soluciones, esperanzas y apoyo*."[281] Brecht, aunque decepcionado de la política internacional de la Unión Soviética, estaba preparado para justificar el pacto entre Hitler y Stalin al concebirlo como una forma defensa que le brindaba al gobierno soviético la oportunidad de no entrar en una guerra.

Las victorias de la Wehrmacht entre 1939 y 1940 estaba haciendo insostenible la permanencia de Brecht y su familia ya no solo en Suecia sino en Europa. Polonia capituló en

[274] Brecht, 143.
[275] Fritz Erpenbeck (1897-1975) escritor y actor alemán exiliado en la Unión Soviética. Regresó a Alemania del Este en 1945, donde ocupó diversos cargos culturales.
[276] Brecht, 148.
[277] .
[278] Brecht, 138.
[279] Harald Hagemann y Claus-Dieter Krohn, *Biographisches Handbuch der deutschsprachigen wirtschaftswissenschaftlichen Emigration nach 1933* (Berlin:Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2014).457.
[280] Brecht *Arbeitsjournal*, 61.
[281] Brecht *Arbeitsjournal*, 62.

octubre de 1939 y en abril del año siguiente los alemanes invadieron Dinamarca y Noruega, países que cayeron tras pocos días de resistencia.[282] En el panorama expansionista del Tercer Reich Holanda, Bélgica y Francia eran los próximos objetivos. En abril de 1940 Brecht pudo trasladarse a Finlandia con su familia gracias a una invitación conseguida por la artista finlandesa Helga Wuolijoki.[283][284] Era la tercera vez que Brecht era ayudado por sus contactos en otros países, algo a lo que solo podía aspirar un artista de su reputación y reconocimiento.

Aunque a salvo de las avanzadas de la Wehrmacht en Helsinki Brecht era sincero sobre las condiciones del país al cual había escapado: "*Finlandia en una situación difícil, aislada de las importaciones, también empobrecida*".[285] Además, la impaciencia por la obtención de la visa estadounidense era notable en la primavera de 1940: "*mucho me temo que todo esto va a durar un tiempo hasta que uno reciba la visa...El viaje hacia América es un problema terrible. El trayecto debe hacerse alrededor del globo.*"[286] Efectivamente desde que los nazis habían vencido las fuerzas noruegas viajar a Estados Unidos por el Atlántico se antojaba imposible. La ruta del Pacífico quedaba abierta pero eso también implicaba atravesar la Unión Soviética, un territorio que como ya se ha visto podría representar un peligro para Brecht.

En mayo Brecht recibió una noticia que abría las puertas del Nuevo Mundo para él y su familia. Erwin Piscator había conseguido un puesto como profesor en la *New School for Social Research* de Nueva York, institución presidida por Alvin S. Johnson[287] quien con su proyecto *University In Exile* había ayudado a varios académicos alemanes a establecerse en Estados Unidos. La oferta de Johnson para Brecht fue un contrato por un año (1940-1941) con un salario de 1500 dólares anuales .En sentido estricto, Brecht no era un académico, pero Piscator había convencido a Johnson de lo ventajoso que resultaría tener a alguien tan talentoso en el arte dramático como él.[288] El de Augsburg escribió agradecido a Piscator por la intervención en su favor, pero se preguntaba si era posible acelerar el trámite de su visa (en lista de espera desde marzo de 1939) así como obtener ayuda para su familia pues los papeles de sus hijos y esposa, emitidos por el consulado danés, estaban a punto de vencerse.[289]

[282] Richard J. Evans, *The Third Reich at War: 1939-1945* (London: Penguin, 2009).145
[283] Völker, 267.
[284] Helga Wuolijki (1886-1954) escritora finlandesa
[285] Brecht, *Arbeitsjournal*, 94.
[286] Brecht, 165.
[287] Alvin Saunder Johnson (1974-1971) economista estadounidense y profesor en varias universidades de ese país.
[288] Lyons 23.
[289] Brecht, 170-171.

Pero no solo eran las complicaciones burocráticas del sistema migratorio estadounidense lo que frenaba el viaje de Brecht hacia Estados Unidos. Brecht quería emigrar con su familia y su más cercana colaboradora y amante Margarette Steffin. Editora y traductora de Brecht, Steffin se encontraba exiliada en la Unión Soviética aquejada de una tuberculosis. En una carta a Piscator en la que el dramaturgo resalta la posibilidad de continuar su trabajo artístico lejos de una Europa en guerra, este también se refiere al rol decisivo de Steffin: *ella es la única que controla mis manuscritos, sin ella solamente podría escribir mis conferencias con una enorme pérdida de tiempo...simplemente no la puedo dejar atrás. Ella es mi más cercana colaboradora desde hace 10 años y tenemos una estrecha relación.* En diciembre de 1940 Brecht y su familia recibieron visas para trasladarse a México.[290] Steffin no había recibido la suya, así que Brecht decidió esperar a que ella obtuviera este documento para Estados Unidos.[291] Esta decisión ponía en riesgo todos sus planes. Cada día de retraso hacía más difícil organizar un modo de salir de Europa, de hecho, en noviembre Brecht se veía en la obligación de pedir, nuevamente por intervención de Piscator, una extensión de su contrato con la *New School for Social Research*, debido al retraso que ocasionaba esperar los papeles de Steffin.[292]

Para 1941 la única ruta posible para la familia Brecht hacia Estados Unidos era a través de la Unión Soviética. Las cartas de ese tiempo reflejan las dificultades de organizar un viaje a Estados Unidos en medio de una guerra que adquirió proporciones planetarias. En mayo de ese año Brecht y su familia habían obtenido visas de residente gracias a la intervención del director alemán afincado en Hollywood William Dieterle. Dieterle, exitoso director de Warner Bros se había comprometido a respaldar financieramente a los Brecht hasta que Bertolt pudiera valer por su familia.[293] El camino a América estaba abierto, al menos desde el punto de vista burocrático. La ruta a través de la URSS había sido coordinada con Mikhail Apletin, en ese entonces secretario general de la Liga Internacional de Escritores Revolucionarios, a quien Brecht solicitó ayuda con la compra de boletos desde Moscú hasta Vladivostok.[294]

[290] Brecht *Arbeitsjournal*, 209.
[291] Hartmut Reiber, *Grüss den Brecht: das Leben der Margarete Steffin* (Berlin: Eulenspiegel, 2008) 332.
[292] Brecht, 192.
[293] Lyon, 27.
[294] Brecht, 199.

El 16 de mayo de 1941 los Brecht salieron de Helsinki en dirección a Leningrado. A pesar de las dificultades que habían surgido, ahora empezaba la jornada hacia América. 4 días antes Brecht celebraba que Steffin obtuviera una visa de turista para Estados Unidos ya que su enfermedad le impedía ser admitida como residente.[295] Una vez en la Unión Soviética, Brecht pasó algunos días en Moscú y agradeció a Apletin la hospitalidad y ayuda con el viaje. Por esos días, la salud de Steffin se deterioró al punto que no pudo viajar con Brecht, una decisión que este lamentó: "*Debo dejar atrás a mi amiga y colaboradora de muchos años, aquejada por una enfermedad*"[296] La jornada a través de los campos euroasiáticos hasta Vladivostok duró varios días, Brecht recorría un país para él peligroso un mes antes de que los nazis iniciaran la Operación Barbarroja. En Vladivostok, recibió un telegrama de Apletin que informaba sobre la muerte de Steffin, la respuesta de Brecht demuestra que la lealtad que profesaba al proyecto soviético incluso cuando no podía exiliarse allí: "*la pérdida de Grete me conmueve profundamente, pero si la debo dejar, no la dejo en mejor lugar que en su gran país. Nunca olvidaré la amistad y camaradería que ella y yo recibimos.*"[297] Ese junio de 1941 cuando Brecht y su familia cruzaban el Pacífico, Estados Unidos declaraba la suspensión de visas a todos aquellos con parientes alemanes.[298] Al otro lado del océano esperaba un país que no le era ajeno pero en el que su obra no había sido bien acogida. El propio Brecht parecía convencido de las dificultades que aguardaban en su nuevo hogar: "*Donde Colón triunfó yo también triunfaré, aunque no lo tendré tan fácil como él*". El exilio europeo y la esperanza de la corta duración del Tercer Reich llegaban a su fin.

[295] Brecht *Arbeitsjournal*, 283-285.
[296] Brecht, 205.
[297] Brecht, 207.
[298] Roger Daniels, "Immigration policy in a time of war: The United States, 1939-1945", *Journal of American Ethnic History* 25, nº 2/3 (2006): 107–16.

Conclusión

El intercambio epistolar entre 1933 y 1941 refleja que las ideas de Brecht sobre el fascismo seguían la ortodoxia que esgrimía la Unión Soviética durante la década del treinta, esto es, el fascismo como el elemento más reaccionario del capitalismo y por tanto un instrumento de la burguesía para aplacar los alzamientos revolucionarios del proletariado (la teoría del agente). Esta idea, impulsaba a Brecht a cuestionar las ideas de otros exiliados alemanes, especialmente liberales, para quienes el fascismo debía entenderse como un rechazo de la tradición humanista. Al aceptar estos postulados, Brecht subestimaba el racismo del Tercer Reich y lo juzgaba como una distracción para disuadir a las masas del problema central: la lucha de clases. En concomitancia con la simpatía expresada hacia la URSS, Brecht asumió una actitud de distanciamiento respecto a los episodios del Gran Terror. Es cierto que sus cartas muestran la preocupación por el destino de sus amigos, pero son esas mismas epístolas las que indican que el dramaturgo no cuestionó la legitimidad ni el proceder de las autoridades soviéticas. Esto último, es de cierta forma comprensible, si se tiene en cuenta que la reputación poco favorable de Brecht en ese país, producto de los señalamientos que la crítica literaria soviética le había lanzado.

Referencias bibliográficas

Fuentes primarias

Adolf Hitler. *Mein Kampf*. München: Zentral Verlag der NSDAP, 1943.

Adolf Hitler, H. R. *Las conversaciones privadas de Hitler*. Barcelona: Grupo Planeta (GBS), 2004.

Brecht, Bertolt. *Arbeitsjournal*. Suhrkamp, 1973.

———. *Brecht Collected Plays: 4: Round Heads & Pointed Heads; Fear & Misery of the Third Reich; Senora Carrar's Rifles; Trial of Lucullus; Dansen; How Much Is Your Iron?* A&C Black, 2015.

———. *Brecht On Art and Politics*. Bloomsbury Publishing, 2015.

———. *Die Gedichte von Bertolt Brecht in einem Band*. Frankfurt am Maim: Suhrkamp Verlag, 1999.

———. *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. 30 Bände (in 32 Teilbänden) und ein Registerband: Band 28: Briefe 1. 1913–1936*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1998.

———. *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. 30 Bände (in 32 Teilbänden) und ein Registerband: Band 29: Briefe 2. 1937–1949 von Bertolt Brecht - Suhrkamp Insel Bücher Buchdetail*. Suhrkamp Verlag, 1998.

Joseph Goebbels. *Joseph Goebbels Tagebücher 1924-1945*. München: Piper Verlag, 203d. C.

Matthäus, Jürgen, y Frank Bajohr. *Alfred Rosenberg: Die Tagebücher von 1934 bis 1944*. Frankfurt am Maim: Fischer Verlag, 2015.

Rosenberg, Alfred. *Der Mythus des 20. Jahrhunderts: eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*. München: Hoheneichen-Verlag, 1934.

Fuentes secundarias

Adam, Peter. *Art of the 3rd Reich*. New York: Harry N. Abrams, 1995.

Balzer, Bernd, y Volker Mertens. *Deutsche Literatur in Schlaglichtern*. Mannheim: Meyers Lexikonverlag, 1990.

Barbian, Jan-Pieter. *Literaturpolitik im ‚Dritten Reich'. Institutionen, Kompetenzen, Betätigungsfelder*. München: dtv, 1995.

Berg, Günter, y Wolfgang Jeske. *Bertolt Brecht*. Springer-Verlag, 2017.

Betz, Albrecht. *Hans Eisler Political Musician*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

Beutin, Wolfgang. *Deutsche Literaturgeschichte: von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler, 2001.

Bivens, Hunter. *Epic and Exile: Novels of the German Popular Front, 1933-1945*. Vol. 20. Northwestern University Press, 2015.

Bloch (etc), Ernst. *Aesthetics and Politics: Debates Between Bloch, Lukacs, Brecht, Benjamin, Adorno*. Verso Edns, 1980.

Bracher, Karl Dietrich, Wolfgang Sauer, y Gerhard Schulz. *Die Nationalsozialistiche Machtergreifung: Studien zur Errichtung des totalitaren Herrschaftssystems in Deutschland 1933-1934*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 1960.

Brenner, Hildegard. "Die Kunst im politischen Machtkampf der Jahre 1933-1934". *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 10, nº 1 (1962): 17–42.

———. *Ende einer bürgerlichen Kunst-Institution: Die politische Formierung der Preußischen Akademie der Künste ab 1933*. München: DVA, 1972.

Canetti, Elias. *Die Fackel im Ohr: Lebensgeschichte 1921-193*. Frankfurt am Maim: Fischer Verlag, 1983.

Carr, Halett Edward. *Twilight of the Comintern, 1930-1935*. New York: Pantheon Books, 1982.

Chakraborty, Kathleen-James. "Beyond Cold War interpretations: Shaping a New Bauhaus Heritage". *New German Critique*, nº 116 (2012): 11–24.

Chapoutot, Johann. *La Révolution culturelle nazie*. Paris: Editions Gallimard, 2017.

Childers, Thomas. *The Third Reich: A History of Nazi Germany*. New York: Simon and Schuster, 2017.

Clinefelter, Joan L. *Artists for the Reich: Culture and Race from Weimar to Nazi Germany*. New York: Berg Publishers, 2005.

Cuomo, Glenn R. *National Socialist Cultural Policy*. London: Palgrave Macmillan US, 1995.

Dahm, Volker. "Anfänge und Ideologie der Reichskulturkammer". *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 34, nº 1 (1986): 53–84.

Daniels, Roger. "Immigration policy in a time of war: The United States, 1939-1945". *Journal of American Ethnic History* 25, nº 2/3 (2006): 107–16.

Degras, Jane. *The Communist International 1919-1943 Documents*. The Royal Institute of International Affairs, 1955.

Donald Prater. *Stefan Zweig biographie*. Paris: La Table Ronde, 2001.

Dorpalen, Andreas. "SPD und KPD in der Endphase der Weimarer Republik". *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 1, nº 31 (1983): 77–107.

Drewitz, Ingeborg. *Die zerstörte Kontinuität: Exilliteratur und Literatur des Widerstandes*. Wien: Europaverlag, 1981.

Droste, Margarete. *La Bauhaus 1919-1933: vanguardia y reforma*. Colonia: Taschen, 2004.

Dybowski, Andreas. *Endstation, Wartesaal oder Schatzkammer für die Zukunft: die deutsche Exilliteratur und ihre Wirkung und Bewertung in der westdeutschen Nachkriegsrepublik*. Frankfurt am Main: P. Lang, 1989.

Evans, Richard J. *The Coming of the Third Reich*. New York: Penguin, 2004.

———.. *The Third Reich at War: 1939-1945*. London: Penguin, 2009.

———. *The Third Reich in Power, 1933 - 1939: How the Nazis Won Over the Hearts and Minds of a Nation*. London: Penguin UK, 2012.

Fassmann, Kurt. *Brecht: Eine Bildbiogrpahie*. Munchen: Kindlers Verlag, 1958.

Feilchenfeldt, Konrad, y Sandra H. Hawrylchak. *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933: USA / hrsg. von John M. Spalek .... Bd. 3. Teil 3*. Editado por John M. Spalek. Berlin: de Gruyter Saur, 2001.

Flavell, M. Kay. "Art and Politics in the Correspondence between Grosz and Brecht, 1934-36". *The Modern Language Review* 79, nº 4 (1984): 859–76. https://doi.org/10.2307/3730125.

Fricke, Gerhard, y Mathias Schreiber. *Geschichte der deutschen Literatur*. Paderborn: Schöningh, 1988.

Friedlaender, Saul. *El Tercer Reich y los judíos 1933-1939 los años de la persecución*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.

Friedlander, Saul. *The Years of Extermination: Nazi Germany and the Jews, 1939-1945*. Harper Collins, 2009.

Fuegi, John. "The Soviet Union and Brecht: The Exile's Choice". *Brecht Fleute/Brecht Today: Jahrbuch der Internationalen Brecht Gesellschaft. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag*, 1972, 209–21.

G Payne, Stanley. *A History of Fascism: 1914-1945*. London: Routledge, 2003.

Galfione, María Verónica. "Estéticas del exilio: el debate acerca del expresionismo". *Princípios: Revista de Filosofia (UFRN)* 21, nº 36 (2014): 259–93.

Gallas, Helga. *Marxistische Literaturtheorie: Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller*. Berlin: Luchterhand, 1972.

Gay, Peter. *Weimar culture: the outsider as insider*. New York: W.W. Norton, 2001.

Geschichte der deutschen Literatur: Vom Realismus bis zur Gegenwartsliteratur. Tübingen: Francke, 1998.

Gilliam, Bryan. "Friese im Innern: Strauss's public and private worlds in the mis 1930's". *Journal of the American Musicological Society* 57, nº 2 (2002): 565–98.

Graham, Helen, y Paul Preston. *The Popular Front in Europe*. Springer, 1988.

Griffin, Roger. *Fascismo*. Madrid: Alianza, s. f.

———. *Modernism and Fascism: The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*. London: Springer, 2007.

Grimm, Reinhold, y Jost Hermand. *Exil und innere Emigration*. Frankfurt am Maim: Athenäum-Verlag, 1972.

Grunberger, Richard. *Historia social del Tercer Reich*. Barcelona: Ediciones Destino, 1974.

Hagemann, Harald, y Claus-Dieter Krohn. *Biographisches Handbuch der deutschsprachigen wirtschaftswissenschaftlichen Emigration nach 1933*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2014.

Hammett, Joseph. "Der Exilant Thomas Mann und die Frage der Deutschen". *The Kennesaw Tower Undergraduate Foreign Language Research Journal* 4, nº 1 (2012): 1-7. https://doi.org/10.32727/13.2018.24.

Hans, Mayer, y Jack Zipes. "Thomas Mann and Bertolt Brecht: anatomy of an antagonism". *New German Critique* 6 (1975): 101–15.

Hans Rudolf Vaguet. "Wagnerian Self-Fashioning: the case of Adolf Hitler". *New German Critique* 101 (2007): 95–114.

Haslam, Jonathan. "The Comintern and the Origins of the Popular Front 1934-1935". *The Historical Journal* 22, nº 3 (1979): 673–91.

Hinz, Berthold. *Art in the Third Reich*. New York: Pantheon Books, 1979.

Holmes, Deborah. "The 'Zurich School' 1929-1939 — A War on Two Fronts". *New Readings* 4, nº 0 (1998): 67. https://doi.org/10.18573/newreadings.35.

Jäckel, Eberhard. *Hitlers Weltanschauung; Entwurf einer Herrschaft*. Stuttgart: DVA, 1991.

James K. Lyon. "Bertolt Brecht". En *Deutsche Exilliteratur seit 1933 T.1*, editado por Joseph M. Spalek, 268–99. Bern: Francke Verlag, 1976.

Kater, Michael H. *Culture in Nazi Germany*. New Haven: Yale University Press, 2019.

———. *The Twisted Muse: Musicians and Their Music in the Third Reich*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Kershaw, Ian. *El mito de Hitler*. Barcelona: Crítica, 2012.

———. *Hitler 1889-1936: Hubris*. New York: W.W. Norton, 1999.

———. *The Nazi Dictatorship: problems and perspectives of interpretation*. New York: Bloomsbury, 2015.

Klee, Ernst. *Das Personenlexikon zum Dritten Reich: wer war was vor und nach 1945*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 2005.

Kurzke, Hermann. *Thomas Mann: Life as a Work of Art: A Biography*. New Jersey: Princeton University Press, 2002.

Laqueur, Walter. *Fascism: Past and Present*. Oxford University Press, 1996.

Layton, Roland V. "The 'Völkischer Beobachter,' 1920-1933: The Nazi Party Newspaper in the Weimar Era". *Central European History* 3, nº 4 (1970): 353–82.

Longerich, Peter. *Goebbels: A Biography*. Random House Publishing Group, 2015.

Lunn, Eugene. "Marxism and Art in the Era of Stalin and Hitler: A Comparison of Brecht and Lukács". *New German Critique*, nº 3 (1974): 12–44. https://doi.org/10.2307/487735.

Lyon, James K. *Bertolt Brecht in America*. New Jersey: Princeton University Press, 2014.

MacCarthy, Fiona. *Gropius the man who built the Bauhaus*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, s. f.

Mann, Klauss. *Der Wendepunkt*. Berlin: Rowohlt, 2001.

Matthäus, Jürgen, y Frank Bajohr. *Alfred Rosenberg: Die Tagebücher von 1934 bis 1944*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2015.

Matuschek, Oliver. *Three Lives: A Biography of Stefan Zweig*. London: Pushkin Press, 2011.

Mordden, Ethan. *Love Song The lives of Kurt Weill and Lotte Lenya*. New York: St Martin's Press, 2012.

Mosse, George L. *The Crisis of German Ideology: Intellectual Origins of the Third Reich*. Shocken Books, 1981.

———. *La cultura europea del siglo XX*. Barcelona: Editorial Ariel, 1997.

Payne, Stanley G. *Fascism: Comparison and Definition*. Madison: University of Wisconsin Press, 1983.

Peters, Olaf. *Degenerate Art: The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937*. Munich: Prestel, 2014.

Petropoulos, Jonathan. *Artists Under Hitler: Collaboration and Survival in Nazi Germany*. Yale University Press, 2014.

Prangel, Matthias. *Alfred Döblin*. Stuttgart: Metzler, 1987.

Reiber, Hartmut. *Grüss den Brecht: das Leben der Margarete Steffin*. Berlin: Eulenspiegel, 2008.

Ridley, Hugh. *Gottfried Benn: ein Schriftsteller zwischen Erneuerung und Reaktion*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1990.

Ritchie, James MachPherson. *German Literature under National Socialism*. London: Croom Helm, 1983.

Rohrwasser, Michael. *Der Stalinismus und die Renegaten: Die Literatur der Exkommunisten. Metzler Studienausgaben*. Stuttgart: Springer-Verlag, 2016.

Ronald Grigor Suny. "Stalin and Stalinism: Power and Authority in the Soviet Union 1930-1953". En *Stalinism: The Essential Readings*, 83–105. Malden: Wiley, 2008.

Schäfer, Hans Dieter. *Das gespaltene Bewusstsein: über deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit, 1933-1945*. Gottingen: Hanser, 1982.

Schlögel, Karl. *Moscow, 1937*. Cambridge: Wiley, 2014.

Schmitz-Berning, Cornelia. *Vokabular des Nationalsozialismus*. Walter de Gruyter, 2010.

Schoeps, Karl-Heinz. *Literatur im Dritten Reich*. Berlin: P. Lang, 1992.

Spuhler, Gregor. *Die Schweiz und die Flüchtlinge zur Zeit des Nationalsozialismus*. Zürich: Chronos Verlag, 2001.

Stehpen, Parker. *Bertolt Brecht: A literary Life*. New York: Bloomsbury, 2014.

Steinweis, Alan E. *Art, Ideology, and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts*. Chapel Hil: University of North Carolina Press, 2017.

Stephan, Alexander. *Überwacht, Ausgebürgert, Exiliert: Schriftsteller und der Staat*. Berlin: Aisthesis, 2007.

Stephan, Inge. "Literatur im Dritten Reich". En *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 433–47. Stuttgart: Metzler, 2001.

Stephen Garrin. "Castellio gegen Calvin: Das Bekenntnis eines Humanisten im Exil". En *Das Exilerlebnis Verhandlungen des vierten Symposium über deutsche und österreichische Exilliteratur*, editado por Donald D. Daviau y Ludwig M. Fischer. South Carolina: Candem House, 1982.

Stern, Guy. *Literarische Kultur Im Exil: Gesammelte Beiträge Zur Exilforschung*. Dresden: Dresden University Press, 1998.

Torlamain, Guy. "Volkisch Writers and National Socialist Kulturpolitik". En *Volkisch writers and National Socialism: A study of right-wing political culture in Germany, 1890-1960*. Bern: Peter Lang, 2014.

Vazsonyi, Nicholas. "Marketing German Identity: Wagner's Enterprise". *German Studies Review* 28, nº 2 (2005): 327–46.

Völker, Klauss. *Bertolt Brecht*. München: Hanser Verlag, 1976.

Weber, Hermann. "Karl Korsch". En *Neue Deutsche Biographie Band 12.*, 599–600. Berlin: Duncker & Humblot, 1980.

Weitz, Eric D. "State Power, Class Fragmentation, and the Shaping of German Communist Politics, 1890-1933". *The Journal of Modern History* 62, nº 2 (1990): 253–97.

Welch, David. *The Third Reich: Politics and Propaganda*. New York: Routledge, 2007.

Wulf Köpke, ed. *Exilliteratur 1933-1945*. Darmstadt: Wiss Buchgesellsch VII, 1989.

Žmegač, Viktor. *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bonn: Athenäum-Verlag, 1979.

Zucker, Bat-Ami. "American Refugee Policy in the 1930". En *Refugees From Nazi Germany and the Liberal European States*. New York: Berghahn Books, 2010.

Fuentes de Internet

Adam, Peter. *Art of the 3rd Reich*. New York: Harry N. Abrams, 1995.

"documentArchiv.de - Das 25-Punkte-Programm der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei (24.02.1920)". Accedido 10 de mayo de 2021. http://www.documentarchiv.de/wr/1920/nsdap-programm.html.

"documentArchiv.de - Verordnung über die Aufgaben des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda (30.06.1933)". Accedido 11 de mayo de 2021. http://www.documentarchiv.de/ns/propaganda_vo.html.

"Gefangen im Strandhotel". *FAZ.NET*. Accedido 14 de abril de 2021. https://www.faz.net/1.283202.

"Herzlich Willkommen beim Bund Widerstand und Verfolgung". Accedido 10 de mayo de 2021. https://www.bwv-bayern.org/component/content/article/3-suchergebnis/24-hermann-weber-der-antifaschismusq-mythos-der-sed.html.

"ÖNB-ALEX - Deutsches Reichsgesetzblatt Teil I 1867-1945". Accedido 11 de mayo de 2021. https://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?apm=0&aid=dra&datum=19330004&seite=00000797&zoom=2.

"Ottwalt, Ernst | Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur". Accedido 12 de abril de 2021. https://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/de/recherche/kataloge-datenbanken/biographische-datenbanken/ernst-ottwalt.

"Reichskulturkammergesetz (1933)". Accedido 11 de mayo de 2021. http://www.verfassungen.de/de33-45/kulturkammer33.htm.

Rundfunk, Saarländischer. "1935 -Erinnerungsstücke: Das Saarlied". Text. SR.de, 11 de septiembre de 2020. https://www.sr.de/sr/home/nachrichten/dossiers/saarhundert/saarhundert_1935_sk_lied_bertholt_brecht_100.html.

"„Verbrennt mich!" – Oskar Maria Graf". Accedido 20 de abril de 2021. https://www.literaturportal-bayern.de/themen?task=lpbtheme.default&id=649.