

La consagración de la primavera

La Gran Guerra y el nacimiento de los tiempos modernos

Modris Eksteins

Para Jayne

[PREFACIO]

Cuando uno se acerca a las afueras de Verdún por la carretera Nacional 3 viniendo de Metz y habiendo disfrutado del sereno paisaje de los Vosgos con sus ondulaciones de prados y colinas y una sólida guardia de honor de recios robles nos vemos sorprendidos de pronto, a unos pocos kilómetros de la ciudad, por una visión tétrica. Una mancha en el paisaje. Un cementerio. Apilados, bien altos y a plena vista de la carretera se ven cadáveres aplastados, cuerpos machacados, esqueletos relucientes. Sin embargo, este es un cementerio sin cruces, sin lápidas, sin flores. Hay pocos visitantes. La mayoría de los viajeros probablemente ni siquiera se dan cuenta de su existencia. Pero es un destacado memorial para recordarnos el siglo XX y recordarnos nuestras referencias culturales. Muchos dirán que es un símbolo de los valores y objetivos modernos, de nuestras luchas y nuestras aflicciones, la interpretación contemporánea de aquella invocación de Goethe: *Stirb und werde*, muere y progresa. Es un cementerio de automóviles.

Si se continúa y se entra en Verdún, se cruza la población y luego se sigue hacia el noreste por carreteras secundarias se encuentra el camino que lleva a un cementerio más grande. Este sí tiene cruces. Miles de cruces. Fila tras fila, simétricas. Blancas. Todas iguales. Hoy día más gente pasa por el cementerio de automóviles que por este. Más personas se identifican con los coches aplastados que con el horror ahora ya impersonal que evoca este cementerio. Ese es el cementerio en memoria de los que cayeron durante la batalla de Verdún en la Primera Guerra Mundial.

Este es un libro sobre muerte y destrucción. Un discurso sobre tumbas. Y por ello es también, no obstante, un libro sobre «progreso». Es un libro sobre el surgimiento, durante la primera mitad del siglo XX, de nuestra conciencia moder-

na, y específicamente de nuestra obsesión por la emancipación, y también sobre el significado de la Gran Guerra como se la conoció antes de estallar la Segunda Guerra Mundial, y sobre el desarrollo de esa conciencia. Y aunque pueda parecer, al menos superficialmente, que un cementerio de automóviles con todas sus implicaciones –«creo que los coches son hoy el equivalente cultural de las grandes catedrales góticas», escribió Roland Barthes– tiene mucho más significado para la mente contemporánea que un cementerio de la Primera Guerra Mundial, este libro tratará de mostrar que ambos cementerios están relacionados. Porque para que nuestra preocupación por la velocidad, las novedades, la transitoriedad y la introspección –con la vida vivida como se suele decir «por el carril rápido»– haya podido asentarse, toda una escala entera de valores y creencias ha tenido que ceder su puesto y en ese desarrollo la Gran Guerra fue, como veremos, el acontecimiento específico más significativo.

Nuestro título, adaptado de un ballet que es un hito de la modernidad, trata de sugerir nuestro tema principal: el movimiento. Uno de los símbolos supremos de nuestro siglo centrífugo y paradójico, en el que luchando por la libertad acabamos adquiriendo el poder de la destrucción absoluta, la danza de la muerte con toda su ironía orgiástica y nihilista. Estrenada en París en mayo de 1913, un año antes de estallar la guerra, *La Consagración de la Primavera* es quizás, con toda su energía rebelde y su celebración de la vida a través de la muerte sacrificial, la *oeuvre* emblemática de un mundo del siglo XX que en su persecución de la vida acabó matando millones de sus mejores seres humanos. Inicialmente Stravinski tenía intención de titular su partitura *La Víctima*.

Para demostrar el significado de la Gran Guerra tiene uno, naturalmente, que lidiar con los intereses y emociones que implica. Este libro se acerca a esos intereses y a esas emociones en los términos muy amplios de la historia cultural. Es un género de historia que ha de ocuparse de algo más que la música, el ballet y las otras artes, también con más cosas que los automóviles y las tumbas: debería, al final, desenterrar maneras y moralidades, costumbres y valores, todos ellos articulados y asumidos. Por difícil que pueda resultar la tarea la historia cultural debe por lo menos intentar capturar el espíritu de una época.

Ese espíritu ha de localizarse en el sentido de las prioridades que tiene esa sociedad. Ballet, cine y literatura, coches y cruces, pueden proporcionarnos pruebas importantes de esas prioridades, pero estas últimas han de encontrarse más ampliamente en la respuesta social a esos símbolos. En la sociedad moderna, como se argumentará en este libro, el público del arte, como el de los hobbits y los héroes, es para el historiador una fuente probatoria aún más importante de la identidad cultural que los documentos literarios, los objetos artísticos o los propios héroes. La historia de la cultura moderna debe por tanto ser al mismo tiempo una historia de respuesta como de desafío, una explicación del lector tanto como de la novela, del espectador como de la película, del público como del actor.

Si este punto es oportuno de cara al estudio de la cultura moderna, también es pues pertinente para el estudio de la guerra moderna. Casi toda la historia de la guerra se ha escrito con un foco muy estrecho sobre la estrategia, el armamento y la organización, sobre generales, tanques y políticos. En cambio, se ha prestado relativamente poca atención a la moral y la motivación de los soldados corrientes en un intento por asentar, en términos amplios de comparación, la relación entre la guerra y la cultura. El soldado desconocido se alza en el centro de nuestra historia. Es la víctima de Stravinski.

Como todas las guerras, la de 1914, cuando estalló fue vista como una oportunidad tanto para el cambio como para la reafirmación. Alemania, que solo llevaba unida desde 1871 y que en una generación se había convertido en una impresionante potencia industrial y militar, era, en las vísperas de la guerra, el más destacado representante de la innovación y la renovación. Entre todas las naciones constituía el auténtico paradigma del vitalismo y la brillantez técnica. Para ella la guerra iba a ser una guerra de liberación, una *Befreiungskrieg* de la hipocresía de las formas y conveniencias burguesas e Inglaterra era para ella el principal representante del orden contra el que se rebelaba. De hecho Inglaterra era la mayor potencia conservadora del mundo *fin de siècle*. Primera nación industrial, agente de la Pax británica, símbolo de una ética de empresa y progreso basada en el parlamento y la ley, Inglaterra no solo era consciente de su preeminencia en el mundo sino que todo su modo de vida quedaba amenazado por aquella energía e inestabilidad arrolladoras de las que consideraba que Alemania era el mejor ejemplo. La implicación británica en la guerra de 1914 la convertiría de una lucha por el poder continental en una auténtica guerra de culturas.

Al mismo tiempo que esas tensiones se desarrollaban entre los estados de aquel mundo del cambio de siglo, en prácticamente todas las áreas del quehacer y el comportamiento humanos emergían conflictos fundamentales: en las artes, en la moda, en las costumbres sexuales, entre generaciones, en la política. Todo el tema de la liberación, que tan central ha acabado siendo en nuestro siglo –ya sea la emancipación de las mujeres, o la de los homosexuales, el proletariado, la juventud, los apetitos o los pueblos– se hace aparente en ese cambio de centuria. El término *vanguardia* ha solido aplicarse simplemente a artistas y escritores que proponen técnicas experimentales en su obra y predicán la rebelión contra las academias establecidas. La noción de *modernidad* se ha usado para subsumir tanto a esa vanguardia como los impulsos intelectuales que están tras esa búsqueda de la liberación y el acto de la rebelión. Muy pocos críticos se han aventurado a extender esas nociones de vanguardia y modernismo a lo social y a lo político como agentes artísticos de la revuelta, y al acto de la rebelión en general, con objeto de identificar una amplia ola de sentimientos y dedicación. Este libro intenta hacerlo. La cultura está contemplada como fenómeno social y la moder-

nidad el ansia principal de nuestros tiempos. Este libro argumenta que en ese proceso Alemania ha sido la nación modernista por excelencia de nuestro siglo.

Como la vanguardia en las artes, toda Alemania fue barrida por un celo reformista durante el *fin de siècle* y para 1914 había llegado a representar tanto para sí misma como para el resto de la comunidad internacional la idea del espíritu en guerra. Tras el trauma de la derrota militar de 1918, el radicalismo alemán en vez de verse amortiguado se acentuó. El período de Weimar, de 1918 a 1933, y el Tercer Reich, de 1933 a 1945, fueron etapas de un proceso. Para nosotros la vanguardia tiene un eco positivo, las tropas de asalto una connotación que da miedo. Este libro sugiere que tal vez entre esos dos términos haya una relación fraternal que se extiende más allá del origen militar de la expresión. Introspección, primitivismo, abstracción, y construcción de mitos en las artes, e introspección, primitivismo, abstracción, y construcción de mitos en la política pueden ser manifestaciones emparentadas. Puede que el kitsch nazi tenga lazos de sangre con esa religión superior del arte que proclaman tantos modernos.

Nuestro siglo es un siglo en el que la vida y el arte se han mezclado, en el que a la existencia se ha injertado la estética. La historia, como tema que este estudio intentará mostrar, ha sometido gran parte de su antigua autoridad a la ficción. En nuestros tiempos posmodernos puede que un compromiso sea posible y necesario. En busca de ese compromiso nuestro relato histórico va creciendo en forma de drama, con sus actos y sus escenas, en el pleno y más diverso sentido de esas palabras. En el principio era el acontecimiento. Solo más adelante llegaron las consecuencias.

[PRÓLOGO: VENECIA]

*En Venecia, plantado en el Puente de los Suspiros:
un palacio y una cárcel en cada mano.*

Lord Byron, 1818

Venecia, la ciudad de los dogos, ciudad de esplendor renacentista, ciudad de lagunas, reflejos y sombras, es la ciudad de la imaginación. Una ciudad de espíritus más allá del tiempo mensurable. Una ciudad de sensaciones y por encima de todo, de introspección.

Venecia, con sus espejos y espejismos, fue donde Richard Wagner encontró inspiración para su ópera *Tristan und Isolde*, esa torturada celebración de la vida, el amor y la muerte, y donde murió en febrero de 1883, en el *palazzo* Vendramin Calerghi, en una habitación con vistas al Gran Canal. Venecia también era la ciudad favorita de Sergei Pavlovick Diaghilev. Murió en el Grand Hôtel des Bains

de Mer, del Lido, en agosto de 1929. Wagner intentó unir todas las artes en su ópera monumental; Diaghilev intentó unir todas las artes en su gran ballet. Uno creaba, el otro fabricaba. Los dos eran símbolos de su época. Los dos fueron a Venecia para morir.

Diaghilev había nacido en marzo de 1872 en un cuartel militar de la provincia rusa de Novgorod. Su padre era oficial de la guardia imperial, fiel y leal servidor del zar. El hijo visitó Venecia por primera vez en 1890 a los dieciocho años en compañía de su primo y amante Dmitri Filosofov. Y allí llevó a Vaslav Nijinsky, el joven bailarín polaco, después de su primera gran temporada en París en 1909. Diaghilev tenía treinta y siete años, Nijinsky veintiuno. El empresario y su nuevo joven amante se hospedaron en el Gran Hôtel des Bains. Vaslav iba a bañarse con frecuencia y tomaba el sol. Diaghilev miraba. Nunca se bañaba en público.

Dos años después, en 1911, Thomas Mann, que era tres años más joven que Diaghilev, y que consideraba que Wagner era la mayor influencia que recibía su sensibilidad juvenil, y que en 1902 dedicó un relato al tema de Tristán, se hospedó en el Gran Hôtel des Bains y poco después daba fin a *Muerte en Venecia*, una novela corta sobre un artista famoso de Munich, Gustav Aschenbach, que tampoco se bañaba a la vista del público pero que amaba Venecia, aquella «ciudad más improbable de todas», y además a un jovencito polaco, Tadzio. Aschenbach se sentaba en la playa para admirar al muchacho, que para él era el símbolo de la belleza más perfecta. Y según la admiración se fue convirtiendo en pasión, Venecia se vio invadida por el cólera asiático.

Como Diaghilev, Aschenbach había nacido en la provincia, en una pequeña ciudad de Silesia. Como Diaghilev, era hijo de un servidor del estado, en su caso un alto funcionario de la judicatura, y su familia también estaba llena de jueces, oficiales y funcionarios. Aschenbach, al igual que Diaghilev, se hospedaba en el Hotel des Bains del Lido.

En las largas mañanas en la playa su mirada pesada, una mirada fija e inquieta, reposaba sobre el muchacho; a la caída de la tarde, perdida la vergüenza, lo seguía por las estrechas calles de la ciudad donde también circulaba aquella horrible muerte y a esas horas le parecía como si la ley moral se deshiciera en ruinas y solo hubiera esperanza para lo monstruoso y lo perverso.

En la mañana del día en que Tadzio tenía que marchar, Aschenbach lo contempló pelear en la playa con otro muchacho extranjero, un tipo corpulento, Jaschui. Tadzio fue vencido rápidamente. «Hizo esfuerzos espasmódicos por quitarse al otro de encima, se quedó quieto y luego empezó a retorcerse débilmente». A los pocos momentos Aschenbach moría.

Pasaron algunos minutos hasta que alguien acudió en ayuda del anciano caballero sentado en su silla, derrumbado. Lo llevaron a su habitación. Y antes

de caer la noche, un mundo sorprendido recibió con respeto la noticia de su fallecimiento.

Diaghilev conocía bien la historia de Mann. Regalaba ejemplares a sus íntimos. Anton Dolin recibió uno por su cumpleaños en julio de 1924.

En agosto de 1929 Diaghilev, con cincuenta y siete años, dejó a su último *protegido*, Igor Markevitch, de dieciséis años, en Munich, donde ambos habían asistido a una representación de *Tristán* y volvió a Venecia al Grand Hôtel des Bains. Los bailarines Boris Kochno y Serge Lifar, dos de los amantes recientes de Diaghilev, se reunieron con él pocos días después. El 19 de agosto Diaghilev, que era diabético, moría. Estaba presente Misia Sert, además de Kochno y Lifar. En cuanto la enfermera lo declaró muerto, Kochno se lanzó de repente con un rugido tremendo encima de Lifar y a continuación hubo una pelea enconada con mordiscos, arañazos y patadas. «Dos perros rabiosos peleaban por el cuerpo de su amo», comentó Misia. Dos días después una góndola condujo el cuerpo de Diaghilev al funeral en la isla de San Michele donde está enterrado. La inscripción de la lápida dice:

Venise, Inspiratrice Eternelle de nos Apaisements
 SERGE D. DIAGHILEV
 1872-1929

Al parecer Serge Diaghilev y Thomas Mann nunca se encontraron. Sin embargo, la vida de uno y la imaginación del otro se sobrepusieron en un grado extraordinario, evidentemente. La coincidencia es el término que usamos para dos cosas que concurren sin ser buscadas conscientemente y que no podemos explicar de algún modo definitivo. Sin embargo, si abandonamos el descriptivo mundo de la causalidad lineal y pensamos en términos de contexto y confluencia más que de causa, entonces es innegable que se ejercieron muchas influencias –para empezar, las de Venecia y Wagner– en las imaginaciones de Mann y de Diaghilev, dos gigantes de la estética del siglo XX, influencias que llevaron a uno a crear cierta literatura y al otro a vivir la realidad de un modo sorprendentemente próximo a esa ficción.

Por añadidura, tendríamos que preguntarnos si el relato de Mann era menos real que la vida de Diaghilev. En una reseña de la novela de su hermano, Heinrich Mann vio que el tema central de *Muerte en Venecia* era: «¿Qué llegó primero, la realidad o la poesía?». En su apunte biográfico de 1930 Thomas Mann hablaba del «simbolismo innato y sinceridad compositiva» de *Muerte en Venecia*, una historia que aseguraba que estaba «tomada simplemente de la realidad». Declaraba que no tenía nada inventado, ni el decorado, ni los personajes, ni los sucesos. La crítica ha podido establecer después que Tadzio era de hecho un tal Wladyslaw Moes, un joven muchacho polaco que estaba de vacaciones en Ve-

necia. Jaschiu era un tal Janek Fudakovsky. Aschenbach tenía un claro parecido con Gustav Mahler, que murió en 1911. El conjunto del arte de Thomas Mann asombra por su capacidad de fusionar experiencias autobiográficas e imaginadas, y Mann llamó a su novelita «una cristalización». Así que, ¿dónde termina la ficción y empieza la realidad? Quizás incluso hacer esa pregunta es proponer una falsa antítesis. Para Mann el mundo exterior solo tenía interés como fuente de arte: la vida estaba subordinada al arte. Y Diaghilev intentaba vivir la vida de un personaje de ficción, un Rastignac tardío disfrazado de un Des Esseintes o un Charlus. En el cambio de siglo Theodor Herzl escribió que «El sueño no es algo tan distinto de la acción como muchos creen. Toda la actividad de los hombres empieza como un sueño y acaba convirtiéndose en un sueño otra vez». Y más o menos por la misma época Oscar Wilde adoptaba una posición característicamente provocadora sobre el tema: «Hay que vivir de modo que uno se convierta en una forma de ficción. Ser un hecho es ser un fracaso». Marcel Duchamp a pesar de proclamar una intención opuesta, emborronó la distinción entre arte y vida incluyendo en su obra objetos tal cual. Man Ray, al yuxtaponer en su foto un rostro europeo con una máscara africana mezclaba tiempo, cultura e historia. Truman Capote y Norman Mailer escribirían «novelas de no-ficción» y Tom Wolfe introducía en su «nuevo periodismo» lo que un crítico llamó «fábulas reales». Si ha habido un único tema principal en la estética de nuestro siglo es que la vida de la imaginación y la vida de la acción son una sola cosa.

¿Lo son? ¿Esa fusión no es simplemente la justificación que postula el artista del siglo XX? ¿Un plagio de última hora del poeta-legislador de Shelley? Pero tal vez hay algo de verdad en la pretensión. Quizás en mucho del XVIII y todo el siglo XIX el reino de las ideas se distinguía mejor del mundo de la acción y la realidad social. Dos esferas que estaban separadas por un sentido moral, un código social. Las ideas eran mucho más probable que surgieran de un conjunto de principios morales prescritos que procedían esencialmente del cristianismo y secundariamente del humanismo. Acción y comportamiento tenían que interpretarse en términos de los mismos principios. Ese amortiguador entre pensamiento y acción, ese código moral positivo, se ha desintegrado en el siglo XX y durante el proceso la imaginación y la acción se han ido juntando e incluso fusionado entre el colosal romanticismo e irracionalismo de nuestra era.

La sensación lo es todo. El fantasma se ha convertido en la realidad y la realidad en fantasma. De hecho, John Ruskin describió a Venecia como un «fantasma»: «Sobre las arenas del mar, tan débiles, tan calladas, tan desprovistas de todo como no sea su encanto, del que podemos muy bien dudar al contemplar el débil reflejo en el espejismo de la laguna que era la Ciudad y también la Sombra».

Todos nos convertiremos en venecianos, profetizó Friedrich Nietzsche: «Un centenar de profundas soledades construyen la ciudad de Venecia... esa es su magia. Un símbolo para la humanidad futura».

En 1986, mientras Venecia continuaba hundiéndose en el mar a un ritmo perturbador, una lujosa exposición de tres millones de dólares titulada «Futurismo y futuristas» se celebró en el *palazzo* Grassi del Gran Canal.

.....
Presentamos aquí el prefacio y el prólogo del libro de Modris Eksteins *La consagración de la primavera. La Gran Guerra y el nacimiento de los tiempos modernos*, que se publicará próximamente en la Editorial Pre-Textos, a la que agradecemos su autorización. La traducción del libro es de Fernando G. Corugedo.